ISSN: 1413-0378

TERCEIRA MARGEM

Oficinas de escrita

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA LITERATURA
ANO IX • Nº 13 • JULHO-DEZEMBRO / 2005

TERCEIRA MARGEM

Faculdade de Letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP.: 21941-590 – Rio de Janeiro - RJ
Tel: (21) 2598-9745 **/ Fax:** (21) 2598-9795
e-mail: ciencialit@yahoo.com.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Os textos publicados nesta revista são de inteira responsabilidade de seus autores

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 13, 2005.

136 p.

1. Letras- Periódicos I. Título II. UFRJ/FL- Pós-Graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

SUMÁRIO

CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes

Este número da revista *Terceira Margem* resulta de um gentil convite feito por Alberto Pucheu, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, a quem agradecemos pela oportunidade de apresentar alguns frutos de nossa pesquisa sobre as oficinas de escrita inspiradas no OULIPO.

Quando em 1960, Raymond Queneau e o matemático François Le Lionnais criaram o *Ouvroir de Littérature Potentielle*, talvez não se dessem conta do amplo sucesso e da longevidade de seu empreendimento. Sob a influência de Raymond Roussel, Bourbaki e da Patafísica, a *Oficina de Literatura Potencial* pretendia realizar experimentações de estilo a partir de antigas práticas retóricas, mas também inventar novas *restrições*, as famosas *contraintes*, que pudessem guiar o esforço de criação. Em encontros marcados sobretudo com o humor, explorar as potencialidades da linguagem, injetando noções matemáticas na invenção romanesca ou poética, era o que queriam esses oulipianos que se diziam "ratos que constroem eles próprios os labirintos de que propõem sair". O sucesso da publicação de seus textos, durante uma década, levou-os à organização dos primeiros estágios. Rapidamente, eles atraíram um público tão numeroso que se viram obrigados a escolher entre continuar suas pesquisas e produções ou organizar as oficinas.

Existem hoje duas grandes tendências que norteiam as oficinas de escrita: a tendência da expressão e a tendência da produção. A idéia de uma prática coletiva da escrita, gerando uma reflexão sobre a linguagem, evidenciando a relação indissociável entre teoria e prática, entre leitura e escrita, fundamentando assim a reescrita consciente do texto, é a base do segundo tipo de oficina, que segue o caminho oulipiano.

Abrindo esta revista, o primeiro ensaio traz uma apresentação geral do Oulipo, situando suas propostas e questões num contexto filosófico. Quisemos também paralelamente problematizar alguns dos exercícios desenvolvidos no tipo de oficina de produção textual que é o nosso. Histórico, o texto de Claudette Oriol-Boyer, amiga de Georges Perec e criadora das oficinas de escrita adaptadas para o contexto acadêmico, narra o início de seu percurso, descrevendo uma seqüência de oficina e sublinhando alguns pontos impor-

tantes de seu método: a releitura e a reescrita, a função metatextual, ou seja, o fato de todo texto denotar ou conotar os mecanismos que o produzem. “O Concílio do pastiche” de Daniel Bilous é, ele mesmo, um pastiche. Trata-se da montagem dialogada de um encontro entre escritores, teóricos e críticos – Mallarmé, Proust, Queneau, Wilde, Genette, Laurent, o próprio autor desse “polílogo imaginário”, dentre outros – que debatem animadamente as questões levantadas pela prática do pastiche. Amotz Giladi nos traz a contribuição de alguns oulipianos (Perec, Lescure, Le Lionnais), mostrando que nela os jogos com a língua ultrapassam o puro divertimento, ao traduzirem uma teoria revolucionária quanto ao ato de escrever e quanto à própria linguagem. O texto de Christelle Reggiani, especialista no Oulipo, focaliza a idéia das restrições, analisando como elas estabelecem a recepção de um texto literário. Isabelle Guisan conta sua experiência como animadora de oficinas que seguem a tendência da expressão. Tais oficinas acontecem na Grécia e na Suíça, onde mora a autora. Com o lingüista Pierre Guisan, é a oposição entre língua oral/língua escrita que é trabalhada numa tentativa de descontruir certos pressupostos veiculados pelo senso comum.

O dossiê Iauaretê deve seu nome ao título do conto de Guimarães Rosa – embora não se constitua unicamente de produções em torno dele – que serviu de texto modelo para um dos exercícios de estilo desenvolvidos em nossa primeira oficina. Trata-se de uma homenagem feita aos alunos dessa oficina a quem dedicamos a presente publicação.

O projeto de pesquisa sobre as oficinas de escrita desenvolvidas na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em andamento desde março de 2004, conta com o apoio essencial do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ao qual cabe enfim agradecer.

O OULIPO E AS OFICINAS DE ESCRITA

Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes

Quando a vida vai mal, pelo menos existe o Oulipo.

PAUL BRAFFORT

Rumores da época

A idéia de fundar o que iria ser batizado de OULIPO nasceu coletivamente em 1960 num colóquio de Cerisy La Salle dedicado ao escritor Raymond Queneau. O *OUvroir de LIttérature POtentielle* situa-se, pois, no começo de uma década que marcará uma completa reviravolta quanto aos modos de pensar e de escrever em vigor até o período do pós-guerra. Depois de Gide, que já havia exaltado "todos os possíveis" e libertações, depois de Camus que escrevera *O homem revoltado* contra todas as opressões, a literatura também se desfaz de alguns entraves e assume a embriaguez de sintaxes e palavras novas. Não à toa, a década que traz o OULIPO, e com ele os inúmeros e famosos *Ateliers d'écriture* na França, é também a de uma revolução cultural que, tanto nas ruas quanto nas universidades, converge para uma principal exigência: a do direito à palavra.

O que está em jogo, aqui, do ponto de vista epistemológico, tem certamente a ver com os diferentes tipos de formalismos que atravessam a cultura ocidental no decurso do século XX. Rejeitando um certo misticismo da arte, a psicologia, a compreensão da obra na sua relação exclusiva com o meio ou um pretenso conteúdo, as teorias formais liberam o campo para pesquisas e experimentações as mais diversas. Basta lembrar, desde o início, a repercussão do formalismo sobre a pintura moderna, sobre a criação da etnologia literária, sua influência nas composições musicais, na arquitetura ou, mais tarde, sua aplicação à lingüística, à mitologia comparada ou à psicanálise. O destino do modelo estrutural, esse novo discurso do método, está diretamente ligado ao advento das ditas "ciências" humanas.

Tudo se passa como se o século XX, com o surgimento da lingüística suscitando um novo modo de pensar o humano nas ciências que tratam do signo, descobrisse finalmente que entre conhecimento e fala, entre corpo e

expressão, há mais ambigüidade – e menos hierarquia – do que costumavam crer certas filosofias. Todo ato humano tem um sentido, Freud e Husserl já haviam concordado quanto a isso. Mas seria um equívoco acreditar que expressamos algo que existiria, de forma definida, antes que o expressássemos. A linguagem é *existência* no sentido primitivo do termo, ou seja, saída para o fora, *extasis*. A palavra é um acontecimento que compromete meu corpo e ao mesmo tempo habita as coisas. Se o pensamento habita a palavra, não se deve pensar que a palavra é a vestimenta do pensamento. É a Merleau-Ponty que se deve a reflexão:

> Se a fala pressupusesse o pensamento, se falar fosse em primeiro lugar unir-se ao objeto por uma intenção de conhecimento ou por uma representação, não se compreenderia por que o pensamento tende para a expressão como para seu acabamento, por que o objeto mais familiar parece-nos indeterminado enquanto não encontramos seu nome, por que o próprio sujeito pensante está em um tipo de ignorância de seus pensamentos enquanto não os formulou para si ou mesmo disse e escreveu, como o mostra o exemplo de tantos escritores que começam um livro sem saber exatamente o que nele colocarão.[1]

Essa nova compreensão das relações entre linguagem e inteligência, fundamental para todos os estudos formais que virão, inclusive os do Oulipo, é o que está em jogo na passagem que ocorre da fenomenologia para o estruturalismo, sem entrar no mérito da inflação incontrolável que este termo sofreu. Foi Merleau-Ponty, em um de seus últimos cursos, assistido aliás por Michel Foucault, o primeiro a falar de Saussure, que já morrera então há cerca de meio século e continuava praticamente desconhecido. A idéia de que a linguagem é puro jogo de diferenciação – ou seja, aquilo que Saussure chamava de "valor diacrítico" dos signos de uma língua (cada palavra não se reveste de sentido senão pela relação que estabelece com as outras palavras que lhe são próximas) – põe em xeque a dicotomia clássica entre sujeito e objeto. Opondo-se a concepções impregnadas de certo intelectualismo ou idealismo, a forma moderna do conceito de estrutura parecia mais apta a dar conta dos efeitos de sentido como sendo produzidos em um processo do tipo lingüístico. Em nome da estrutura, desqualificava-se o sujeito, pelo menos aquele sujeito que, à luz da fenomenologia, era visto como doador de sentido.

Muitos teóricos começam então a admitir que o significante comporta um sentido imanente, que a significação é fruto da palavra ela própria, significação que precisamos reconhecer e que, nós mesmos, não fundamos. A psicanálise francesa, por exemplo, em torno de Jacques Lacan, ao descrever o

funcionamento do inconsciente, coloca o problema de forma absolutamente simétrica à da lingüística. Foi querendo sair da teoria fenomenológica e/ou de um certo dogmatismo marxista que, fora e dentro da universidade, grandes nomes convergiram para o radical questionamento simultâneo do realismo narrativo, das filosofias do sujeito, das representações continuístas do progresso histórico, da racionalidade dialética, do mito da comunicação.

No plano literário, orientações fecundas resultaram das pesquisas formalistas: os estudos da narrativa, tirados da etnologia literária e da semiótica; a teoria do texto poético, a partir do grupo Tel Quel; os estudos narratológicos, ligados à poética comparada e à retórica. A atenção volta-se para as qualidades intrínsecas dos materiais literários, os estudos literários adquirem maior rigor e a literatura se torna objeto de uma teoria autônoma. Mas não se pode negar que, apesar das conquistas sobre o terreno das visões normativas, certo terrorismo metodológico e ideológico ainda condiciona fortemente o ensino da literatura e a própria criação literária. É nesse contexto que surge o *Ouvroir de Littérature Potentielle.*

O Oulipo

As ambições e as práticas do Oulipo evidenciavam, desde o início, o caráter lúdico e humorístico de um grupo que não pretendia ser nem um movimento literário, nem uma escola científica, nem uma fábrica de literatura "aleatória". Sem a priori estético, o objetivo do grupo era o de inventar (ou reinventar) regras de tipo formal que pudessem ser propostas a amadores desejosos de produzir textos. Revigorando técnicas da antiga retórica, capazes de romper com a crença na inspiração, no gênio ou no subconsciente, como motores da criação, queriam principalmente encontrar estruturas inéditas e promover pesquisas sobre as potencialidades da linguagem, estabelecendo relações entre matemática e literatura.

Toda poética obedece a regras, a certas *contraintes*:[2] as doze sílabas do verso alexandrino, quatorze versos e rimas precisas para um soneto, a regra das três unidades da tragédia clássica. Uma vez adotadas, tais regras arbitrárias não se tornam um entrave à criação artística, o que se comprova na leitura de autores como Corneille, Racine e Camões, ou de Queneau, Perec e Calvino, oulipianos que produziram verdadeiras obras-primas. Veremos mais adiante que, longe de constranger ou de coibir, a restrição – herdada da retórica ou inventada na forma de estruturas inéditas – é sinônimo de fonte inesgotável de criação.

Apesar dos esforços da semiologia e de autores como Roland Barthes e Umberto Eco, é bastante difundida a idéia de que a retórica estaria morta. Os oulipianos, contrariando a tendência, demonstram um particular interesse pela classificação das figuras e dos modos através dos quais um discurso se diferencia da fala comum. A tropologia propõe um repertório de processos fáceis de se imitar, ao alcance do aprendiz que queira se exercitar: inversão, elipse, zeugma, repetição, silepse, anacoluto, pleonasmo, hipérbole, exclamação, apóstrofe, prosopopéia, sem falar daqueles tropos, menos fáceis, que incidem, não sobre a gramática, mas sobre as palavras: catacrese, metáfora, hipálage, alegoria, antífrase, eufemismo, sinédoque, metonímia, etc. Há uma profusão de jogos, todo um malabarismo lingüístico, através dos quais a língua escapa à sua banalidade. Talvez, se tal idéia fosse compreendida pelos alunos, a retórica e a gramática lhes pareceriam menos tediosas na escola. A simples constatação do fato, fundamental na linguagem, de que há menos vocábulos que designam do que coisas a serem designadas bastaria para compreender essa espécie de crise de identidade de que sofrem as palavras. O humor e a própria noção de estilo têm a ver com isto: a "necessidade soberana das palavras" que empregamos, a possibilidade designada ao mesmo tempo em que velada, de dizer a mesma coisa, mas de outra forma.[3]

Entende-se portanto que *les grands rhétoriqueurs* dos séculos XV e XVI tenham sido considerados pelos oulipianos como seus "plagiadores por antecipação".[4] Dumarsais, um dos mais sutis gramáticos do século XVIII, já escrevera:

> Foi necessário servir-se das mesmas palavras para diferentes usos. Observou-se que tal expediente admirável podia conceder ao discurso mais energia e mais charme; não se furtaram a fazer disso um jogo, um prazer. Assim, por necessidade e por escolha, as palavras são desviadas do sentido primitivo, para tomar um outro que se afasta mais ou menos daquele, mantendo entretanto mais ou menos relação com ele. Esse novo sentido das palavras chama-se sentido tropológico, e chamamos tropo essa conversão, esse desvio que o produz.[5]

Jogo, desvio, torção, deslocamento, distância, vazio – através dos quais as palavras se afastam da banalidade, ou seja, da "significação" imediata e funcional. São esses passes, no sentido mágico, essas dobras, esses hieróglifos, que conferem volume à linguagem. Paradoxalmente, da linearidade e pobreza das palavras diante das coisas advém a extraordinária flexibilidade da linguagem verbal. Assim, o Oulipo levará às últimas conseqüências essa potencialidade que a linguagem tem de "ser rica de sua miséria".[6]

É preciso dizer que a literatura "potencial" se afirmou antes de tudo "antialeatória", por oposição aos exercícios de escrita automática praticados pelos surrealistas, grupo ao qual Queneau pertencera. Uma vez que nem a linguagem, nem o inconsciente funcionam de forma aleatória, questionava-se pois a pertinência de técnicas como a do *cadavre exquis*,[7] por exemplo. De fato, foi por violenta repulsa à seita de André Breton, que os primeiros membros do Oulipo declararam, por exemplo: a) que o grupo não é fechado, podendo se estender por cooptação a novos membros; b) ninguém pode ser excluído do Oulipo; c) ninguém pode se demitir ou deixar de fazer parte do grupo; d) quem tenha pertencido ao Oulipo, pertencerá sempre; d') os mortos continuam fazendo parte do Oulipo; e) para corrigir o fato de a última regra ser por demasiado restritiva, prevê-se uma exceção. Pode-se deixar de fazer parte do Oulipo suicidando-se diante de um oficial de justiça que deverá constatar que o suicídio ocorreu, segundo as últimas vontades explícitas do oulipiano, para permitir-lhe deixar o Oulipo e reencontrar sua liberdade por toda a eternidade.[8]

Por outro lado, embora não seja uma escola científica, o Oulipo homenageia (ao mesmo tempo em que profana) o grupo Bourbaki, responsável naquele momento por uma radical renovação da matemática, a partir da teoria dos conjuntos e do método axiomático. Ao traduzir a intenção e o método bourbakista para o campo da produção textual, o projeto oulipiano atingiria a universalidade potencial da matemática. Talvez aqui resida o segredo de sua longevidade e o sucesso de seus numerosos herdeiros. Longe da efemeridade das vanguardas – de suas teleologias, hierarquias, sectarismos, pretensões a uma originalidade radical – o Oulipismo não deixou de se expandir. A princípio, o grupo formou-se com sete participantes, mas continuou agregando vários colaboradores. Contamos entre seus membros vivos ou mortos, franceses ou estrangeiros: Jean Queval, Raymond Queneau, Jean Lescure, Hervé Le Tellier, François Le Lionnais, Jacques Duchateau, Claude Berge, Jacques Bens, Albert-Marie Schmidt, Noël Arnaud, Latis, André Blavier, Marcel Bénabou, Jacques Jouet, Georges Perec, Jacques Roubaud, Paul Founel, Italo Calvino, Harry Mathews, Paul Braffort, Luc Etienne, Ross Chambers, Stanley Chapman e Michèle Métail.

Duas tendências principais podem ser distinguidas nas pesquisas do grupo: a análise e a síntese. A primeira refere-se aos trabalhos sobre as obras do passado "para procurar nelas possibilidades que ultrapassam com freqüência o que seus autores haviam suspeitado".[9] Além da reutilização de restrições, são exemplos dos resultados da pesquisa analítica os exercícios de estilo.

A tendência sintética pretende "abrir caminhos desconhecidos por nossos predecessores",[10] afirma Le Lionnais, e no cerne dessa proposta encontram-se, além da exploração da combinatória, as restrições.[11] Trata-se de regras preestabelecidas, mas livremente escolhidas, que vão determinar o modo de escrever o texto. O exercício *S + 7* [12] é um exemplo de restrição inventada pelo grupo. Anagramas, cronogramas, palíndromos e lipogramas são exemplos de restrições que vêm sendo há muito praticadas.

As Restrições

No centro do método oulipiano encontram-se as restrições. De fato, nas reuniões mensais do grupo, que seguem uma severa e imutável ordem do dia, ocorre sempre a apresentação de uma nova restrição, sob a rubrica "criação", a ser discutida, coletivamente, pelos membros do Oulipo. As novas invenções, mesmo aquelas de concepção individual, serão agregadas ao conjunto de criações oulipianas. Nem sempre bem aceitas por aqueles que se apressam a enaltecer as regras clássicas ou as virtudes do gênio inspirado, as restrições são freqüentemente consideradas como "difíceis bagatelas" ou "inúteis acrobacias lingüísticas" que maculariam a autenticidade e a espontaneidade da literatura. O Oulipo posiciona-se na fronteira entre a regra tradicional e a restrição, denunciando o caráter igualmente arbitrário da primeira.

Sabe-se, ao menos desde Mallarmé, que a linguagem pode e deve ser tratada como um objeto material. Submeter os elementos que compõem esse objeto a certas operações e manipulações para pesquisar o resultado é constranger a matéria lingüística, obrigando-a a sair de seu funcionamento rotineiro, libertando assim seus componentes para outras combinações possíveis.

Por oposição à figura do autor como ser superior capaz de exprimir o que percebe e o que sente de modo especial, os oulipianos afirmam a capacidade de extrair o afeto e o percepto do material lingüístico. Não se trata de explorar a linguagem para fazê-la expressar sentimentos preexistentes a sua formulação, mas de forçá-la a liberar sensações que somente ela torna possíveis.

"As restrições libertam." O paradoxo apontado por Michel Leiris no método de escrita de Raymond Roussel advém da conclusão de que a sujeição voluntária a uma regra difícil, exigindo muita concentração em dados aparentemente fúteis, distrai o autor, suspendendo seus mecanismos de censura. Livre da necessidade de significar, de ter algo a dizer, de encontrar algum sentido precedente a seu ato de escrita, o autor concentra-se no fazer

do texto. Mais do que somente identificar a escrita a um ato, a restrição só existe de modo enunciado fora do texto que a realiza. No texto, ela só existe como ação, como atualização.

Tal capacidade de mostrar-se sem se dizer permite a alguns autores[13] pensar a restrição como um enigma. O texto restrito, dentro dessa concepção, torna-se símbolo da vida indicando que "o fato de que nossa linguagem seja regrada restringe toda nossa vida".[14]

Mas, mesmo quando secreta, a restrição não encerra somente um código que funcionaria como pretexto, como um símbolo ou um mero subsistema a ser descoberto. Ela faz variar o sistema de variações da língua. Ele intervém diretamente na língua, libertando não somente seu criador, mas também as próprias potencialidades da linguagem.

Assim, o palíndromo, por exemplo, constitui um texto construído de modo que cada frase ou cada verso, se for um poema, deve poder ser lido também de trás para frente.[15] O espelho palindrômico duplica os sentidos: para uma seqüência de letras, há duas direções de leitura e pode haver ou não dois significados diferentes a serem atribuídos a cada uma. Mas nenhum deles permite estabelecer o sentido do que está em jogo. Ocorre então mais uma duplicação: como a restrição não é enunciada na superfície textual, é somente a partir da sua efetuação na linguagem que se pode percebê-la. O palíndromo estabelece uma relação instantânea entre os enunciados e o que ele exprime.

De que tipo seria essa relação? O texto produzido a partir do palíndromo designa um estado de coisas exterior a ele, manifesta um *eu* autoral, ainda que muito minimizado pelo uso da restrição e um *eu*, como sujeito de enunciação. Ele encerra uma significação. Mas nenhuma dessas três relações permite que se compreenda o que o texto palindrômico faz e mostra.

A restrição palindrômica intervém no estado de coisas, é um ato de linguagem. Ela não é redutível à proposição nem aos seus termos. Tem uma face voltada para as coisas e uma face voltada para a linguagem, situa-se entre as coisas e a linguagem. O palíndromo é um acontecimento. Não como algo que aconteceu e que será restituído, mas o próprio acontecimento, "o puro expresso que nos dá sinal e nos espera".[16] Não caberia perguntar então qual o seu sentido, porque "o acontecimento é o próprio sentido".[17]

É evidente, como diz Jacques Roubaud, que um texto escrito segundo uma regra fala dessa regra, também é fato que o texto sob restrição provoca uma reflexão sobre o significado da restrição, sem fazer diretamente menção a ela. O que é menos evidente é a restrição, atualizando uma regra, sem ser

sua efetuação plena. Abertura da língua a diversas possibilidades, a restrição nunca existe totalmente, sempre insistindo como acontecimento.

Os Exercícios de Estilo ou pastiches de Raymond Queneau

Raymond Queneau, nascido no Havre, em 1903, chegou a Paris em 1920 para continuar seus estudos superiores em filosofia e em ciências. As virtudes cômicas, corrosivas e insolentes de suas obras, sua ruptura com o surrealismo, seu pertencimento à Escola de Patafísica de Alfred Jarry, seu gosto por autores inusitados, os chamados *fous littéraires*, contribuíram para classificá-lo numa espécie de marginalidade literária.

A notoriedade veio com a publicação de *Exercícios de Estilo*,[18] em 1947, e, principalmente, de *Zazie dans le métro*, em 1959. Quase trinta anos antes do *Nouveau Roman*, Queneau priorizava a pesquisa sobre a estrutura do romance e denunciava as convenções do gênero romanesco. *Zazie* apresentava ainda sua proposta de inovação lingüística, o "neo-francês", que consistia em reproduzir em ortografia fonética a pronúncia das palavras ou grupos de palavras. Mas muitos consideram os *Exercícios de Estilo* como sua obra-prima.

Foi na saída de um concerto em que ouvira a *Arte da Fuga*, de Bach, que Raymond Queneau concebeu, nos anos trinta, a composição de uma obra literária através de variações, que proliferassem quase ao infinito, em torno de um tema bem simples. A proposta levada adiante culminou com seus *Exercícios de Estilo* em que um episódio ínfimo é "repetido" noventa e nove vezes numa série de noventa e nove estilos diferentes: "Retrógrado", "Logo-rallye", "Hesitações", "Narrativa", "Vulgar", Filosófico", "Auditivo", "Macarrônico", "Botânico" são alguns títulos desses exercícios.

Não é possível fazer um resumo exato da obra, uma vez que os textos que a compõem são variações estilísticas a partir de certas regras inspiradas, principalmente, da retórica. Trata-se de uma altercação num ônibus... De um encontro... De um chapéu... de algumas pessoas, às vezes... De fato, os *Exercícios de Estilo* só podem existir no ato de leitura. Eles não contam uma história que os precede, não têm um tema, senão a própria linguagem em que se efetuam.

Gérard Genette vacila um pouco ao tentar classificar essa obra de Queneau em seu *Palimpsestes: La littérature au second degré.* Consistindo num gênero híbrido, os *Exercícios* parecem encaixar-se, ao mesmo tempo, na categoria de paródia, porque cada variação parodia o tema, e na categoria de pastiche, porque cada variação pasticha um novo estilo. De fato, os *Exercíci-*

os de Estilo de Raymond Queneau talvez representem um pastiche levado às últimas conseqüências.

Não há um acordo entre os teóricos sobre a definição do pastiche[19]. Jacques Laurent aponta as falsificações como sua possível origem. O pastichador era, então, um malandro, um falsário, cuja intenção era vender suas imitações como verdadeiras. Ele não podia, portanto, ridicularizar seu modelo e via-se obrigado a concentrar em sua obra os tiques mais freqüentes do mestre, esboçando, por isso mesmo, uma espécie de crítica interior.[20]

Mas, os *Exercícios de Estilo* não se limitam a imitar o estilo de um autor, eles questionam que o estilo seja o autor, que pertença a ele. O original, como origem e como novidade, é suprimido, não em benefício da cópia, que também desaparece, mas em benefício da língua, cujos recursos se encontram renovados.

Mostrando-se como artifício, os textos de Queneau são verdadeiros exercícios de simulação que, afirmando o poder do falso, permitem ao artístico encontrar sua efetuação na escrita, em seu devir-verdadeiro.[21] Irredutíveis multiplicidades, são simulacros, formas que valem como transformações umas das outras. Colocando em xeque tanto o mundo das aparências como o das essências, o simulacro, o pastiche, não é uma cópia degradada, ao contrário, encerra uma potência positiva que abole, de um só golpe, a cópia e o modelo. Dentro da série de variações, nenhuma delas pode ser designada como original, nem tampouco como cópia. Nesse universo em que "a impostura pretende à verdade", nas palavras de Maurice Blanchot, "não há mais original, mas uma eterna cintilação em que se dispersa, no clarão do desvio e do retorno, a ausência de origem".[22]

Não podendo ser considerados nem falsos, nem verdadeiros, Os *Exercícios de Estilo* de Queneau afirmam em última instância um único valor – o devir artístico da linguagem. Eis o que permite estabelecer a diferença entre Raymond Queneau e um falsário. O último tem um gosto exagerado pela forma, mas não tem o sentido nem a potência das metamorfoses, demonstra uma fadiga, uma perda de impulso vital. Só o artista criador tem o vigor para elevar a potência do falso a um grau que se efetua não mais somente na forma, mas na própria transformação.

Os espaços de Georges Perec

Nos limites deste ensaio, escolhemos comentar apenas um dos livros mais filosóficos – o mais antropológico – de Georges Perec, *Espèces d'espaces*,

escrito no âmbito de um projeto coletivo que resultou na publicação de alguns números da revista *Cause commune*, coordenada por Jean Duvignaud e Paul Virilio, de 1972 a 1974. Tal projeto propunha-se a analisar o quotidiano "em todos os [...] níveis de seus recantos ou cavernas geralmente desdenhados ou recalcados"[23], "analisar os objetos que se oferecem à satisfação de nossos desejos – obras de arte, obras de cultura, produtos de consumo – na sua relação com nossa vida e as realidades de nossa existência comum". Tais objetivos levariam a pensar idéias ou crenças que fundamentam o funcionamento de nossa "civilização", a questioná-las para encontrar (ou descobrir, ou inventar) "causas comuns". O projeto não poderia ser mais perecquiano e, de fato, o autor de *Les choses*, *La Vie mode d'emploi*, podia dar livre vazão a seu gosto por listas, encaixes, *puzzles*, nesse programa por uma "antropologia do homem contemporâneo".

Aparentemente, a estrutura do livro obedece a um rigoroso princípio de *emboîtement*, à maneira das bonequinhas russas. Os espaços encaixam-se: em primeiro, o da página sobre a qual se escreve e que se desdobra em livro; em seguida, a cama, o quarto, o apartamento, o prédio, a rua, o bairro, a cidade, o país, a Europa, o mundo, até chegar ao ESPAÇO. Esse diário caleidoscópico de um "usuário dos espaços" descreve um sistema tão móvel e surpreendente quanto o que nos rodeia.

Se o tempo é invisível, inapreensível, estamos sempre na materialidade do mundo, em presença de imagens: corpos, espaços, objetos, paisagens. Um modo concreto de apreender a duração (os lapsos do tempo) talvez esteja na observação do movimento e da transformação do visível. A percepção pura, dependente apenas de nossos aparelhos sensoriais, dá-se de forma automática. Mas se olharmos de fato para os elementos materiais que nos cercam, nossa observação adquire um caráter subjetivo. Detalhes, relevos, incidências, os objetos passam a nos afetar. Fora de qualquer misticismo ou superstição, poderíamos dizer que há uma espécie de poder oculto da matéria que faz com que os objetos se revistam, diferentemente para cada um de nós, de um valor afetivo.

Verdadeiro antídoto contra a falta de curiosidade, a cegueira, a indiferença, esse exercício de escrita oulipiana é um convite à interrogação.Tratase de focalizar espaços, todos os espaços, os desapercebidos ou rejeitados. Interrogar-se sobre a experiência que se tem dos espaços. Nessa repartição, nesses gestos, hábitos, rituais através dos quais os delimitamos e ocupamos, talvez apareça, para cada um de nós, uma "verdade" elementar, empírica, uma "antropologia própria".

Duas passagens ilustram particularmente a ligação com os procedimentos oulipianos:

> O que se trata de interrogar é o tijolo, o asfalto, o vidro, nossas maneiras à mesa, nossos utensílios, nossos instrumentos, o modo como empregamos o tempo, nossos ritmos. Interrogar o que parece ter deixado definitivamente de nos surpreender. Vivemos, é verdade, respiramos, é verdade; caminhamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamos a uma mesa para comer, deitamos numa cama para dormir. Como? Onde? Quando? Por quê? ...
> Descreva sua rua. Descreva alguma outra. Compare as duas.
> Faça o inventário do que tem no bolso, na bolsa. Interrogue-se sobre a proveniência, o uso e o devir de cada um dos objetos que você retirou.
> ...
> Quantos gestos fazemos antes de compor um número de telefone? Por quê?
> Por que não encontramos cigarros nos armazéns? Por que não?
> Importa-me pouco que tais perguntas, aqui, sejam fragmentárias, indicativas talvez de algum método, ao menos de um projeto. Importa-me muito que sejam triviais e fúteis: é precisamente o que as torna tão, ou talvez mais, essenciais que tantas outras através das quais tentamos em vão captar nossa verdade.[24]

Apreender o espaço, multiplicando as questões, declinando os modos, variando os ângulos, os tons. É que "o tempo desliza sobre os sistemas materiais", como nos diz Bergson, em *Matéria e Memória*. Há que se converter em atividade verbal o que a passividade do olho registra, em experiência, o funcional, útil e por isso mesmo fugidio. Poderíamos pensar na obstinação que tais exercícios perecquianos têm em comum com a própria escrita, como traduzem certos verbos tão recorrentes: *buscar, tentar, perguntar-se, aplicar-se, obrigar-se, decifrar, descrever, continuar, esforçar-se, jogar* e enfim, *recomeçar*.[25]

Outro aspecto fascinante do trabalho de Perec é sua índole acentuadamente enumerativa. A lista remete para a memória da infância, para certa alegria encontrada na junção seqüencial de palavras, sem que entre elas se verifique um nexo de dependência estrutural ou de subordinação. A lista é também o que nos tranqüiliza, protegendo-nos contra o esquecimento. Puro jogo arbitrário, celebração ao mesmo tempo em que caricatura, a enumeração mostra o lado artificial da língua. Não existe equivalência, mas discrepância entre o universo dos signos e o universo das coisas. Tudo se passa como se, face à angustiante pluridimensionalidade do real, só nos restasse decompor, encadear, enumerar. A função referencial da linguagem é poeticamente caricaturada em toda enumeração: nomear pressupõe uma escolha arbitrária que rompe com a presença íntima das coisas. Daí o caráter cômico, jocoso e provocador de toda lista, em que o leitor se vê lendo, numa

espécie de espelho da ficção. Um vazio instala-se arruinando a ilusão representativa da linguagem.

Não podemos deixar de ver a relação intertextual entre as classificações de Perec e a fantasia graciosa das listas de Sei Shônagon no *Livro de Cabeceira*, de Lewis Carroll ou de Borges tão bem comentado por Foucault. Pensar/classificar/excluir, toda lista traz o fantasma do inacabado, do inclassificável, do inominável. O rastro dos objetos e dos lugares, do que existe de forma visível, converte-se em máscara, em escrita, também visíveis, conjurando a própria morte.

Terminaremos com a tradução do que soa como um poema na escrita e na vida de Perec, cujo título é

> *Mudança*
>
> Deixar o apartamento. Esvaziar o local. Levantar o acampamento. Deixar vazio. Limpar o chão.
> Inventariar arrumar classificar selecionar
> Eliminar descartar sucatear
> Quebrar
> Queimar
> Descer descerrar despregar descolar desparafusar
> desprender
> Desligar destacar cortar tirar desmontar dobrar
> cortar
> Enrolar
> Empacotar embalar amarrar entrelaçar empilhar
> juntar entulhar atar envolver proteger recobrir envelopar prender
> tirar carregar levantar
> Varrer
> Fechar
> partir. (Espèces d'espaces, p. 49-50)

A Literatura Combinatória

A combinatória, no Ocidente, é quase tão antiga quanto a matemática e sempre teve tendência a unir-se à arte. Muitas das propostas da arte combinatória, entretanto, só puderam ser realizadas na contemporaneidade. Assim, Raimundo Lúlio (1235-1315), poeta trovador, poliglota e monge catalão, é citado pelo oulipiano Paul Braffort como talvez o último criador universal. Admirado por Borges, Lúlio em sua obra literária propõe estruturas narrativas inovadoras, apresentando em sua lógica, impregnada dos clás-

sicos e da sabedoria muçulmana, mecanismos originais de cálculo que serão desenvolvidos sete séculos depois por Jevons.

Jean Meschinot (1415-1491), no século XV, inventa um modelo de poesia combinatória, *Oração por oito ou dezesseis*, também chamado *Litanias da Virgem*, em que cria um sistema de oito decassílabos formados de hemistíquios constituindo proposições independentes. A permuta dos hemistíquios dos versos, respeitando-se o sistema de rimas, fornece litanias diferentes. O número de possibilidades combinatórias, que só puderam ser realizadas por computador, eleva-se a 36864.

A partir do Renascimento, a introdução e a posterior confirmação do método científico contribuíram para o processo de dissociação entre arte e ciência. Mas, em 1666, Leibniz publicou sua já então marginalizada *Dissertatio de Arte Combinatoria* e o matemático Leonard Euler sugeriu os princípios para uma arte combinatória, no século XVIII. Essas propostas escassearam no século XIX. Assistiu-se então, de Hegel a Darwin, ao triunfo da continuidade histórica e da continuidade biológica sobre as rupturas e descontinuidades que se tornaram antíteses dialéticas e mutações genéticas.

Se durante séculos uma imagem do mundo como contínuo foi privilegiada, o impacto da informática na atualidade, cada vez mais, obriga-nos a considerá-lo como discreto, no sentido matemático do termo. Revanche da divisibilidade e da combinatória, o processo em curso na contemporaneidade afirma os fluxos, recusando o tempo linear e o espaço contínuo.

Quando o todo é dividido em partes, tem-se uma imagem do mundo cada vez mais complexa. Zenão de Eléia já o demonstrara na Antigüidade, concebendo entre Aquiles e a tartaruga uma subdivisão infinita de pontos intermediários. Assim, a pesquisa histórica hoje já não segue mais o curso de um espírito imanente aos fatos do mundo e a biologia, depois de Watson e Crick, mostrou como a transmissão das características da espécie ocorre com a duplicação de um certo número de moléculas em forma de espirais, compostas de um certo número de ácidos e de bases.

Se a variedade indeterminada das formas vivas pode ser reduzida à combinação de algumas quantidades finitas, por que a mais complexa das máquinas humanas, a linguagem, também não poderia ser encarada como um jogo combinatório? Tal é a interrogação de Italo Calvino, um dos oulipianos de maior sucesso literário, a propósito da discussão sobre a literatura combinatória.[26] De fato, os oulipianos afirmam que toda literatura resulta da combinatória de um número finito de objetos, dispostos de um modo

que respeita certas normas, tratando-se, segundo eles, de uma questão de configuração.

A obra de Calvino, esse italiano nascido em Cuba, em 1923, pertence à linha das pesquisas do Oulipo em diversos aspectos, porém suas grandes máquinas narrativas são as maiores representantes das preocupações do grupo. *As cidades invisíveis*, *O castelo dos destinos cruzados* e, principalmente, *Se um viajante por uma noite de inverno* – espécie de móbile romanesco que conta a leitura de uma dezena de romances embrionários que prosseguem, desenrolando-se uns nos outros, constituem perfeitos exemplos de literatura combinatória, conjugando lógica matemática e escrita.

Calvino aponta Raymond Queneau como seu mestre e como mestre privilegiado no campo da literatura combinatória. O termo, inclusive, foi empregado pela primeira vez por François Le Lionnais, em 1961, no posfácio aos *Cent mille milliards de poèmes*.[27] De fato, Queneau concebeu vários textos combinatórios, não somente poéticos, mas também em prosa. *Un conte à votre façon* inspira-se na apresentação das instruções destinadas aos computadores e propõe ao leitor, a cada momento, duas continuações segundo sua escolha de prosseguir ou não a leitura das aventuras dos *trois alertes petits pois* (três ervilhas alertas).[28]

A partir das pesquisas do Oulipo sobre seus plagiadores por antecipação, pode-se afirmar que não houve descontinuidade entre a exploração do cálculo literal na Antigüidade e a produção de literatura assistida por computador.[29] Os oulipianos sempre se interessaram pela aplicação de procedimentos algorítmicos à produção textual. Marcel Bénabou, Jacques Roubaud e Pierre Lusson definiram alguns desses procedimentos para a criação de textos segundo certas restrições que foram em seguida informatizadas. Em 1981, Jacques Roubaud e Paul Braffort propuseram a criação de um novo grupo, reunindo escritores, professores, lingüistas, pesquisadores de inteligência artificial e pedagogos, que viria a se consagrar unicamente à literatura e à informática, o ALAMO – (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*).

Os componentes do ALAMO definiram três níveis para a literatura assistida por computador. A literatura combinatória, segundo eles, corresponderia ao primeiro nível. Isso porque, como foi visto, ela abre um leque tão grande de possibilidades que a vida humana já não basta para realizá-las. Esse fato inspira Calvino a propor a hipótese teórica de pensar uma máquina que produzisse literatura. Interrogando-se sobre as características desse autômato literário, ele expõe algumas conjecturas insólitas.

Em primeiro lugar, Calvino julga desinteressante pensar somente a literatura em "série" porque esta já apresentaria algo de mecânico. O autor quer imaginar uma máquina "escritora" que também articulasse na página todos os elementos que costumamos considerar como os atributos mais preciosos da intimidade psicológica, da experiência vivida, da imprevisibilidade dos saltos de humor; os júbilos, e as rupturas, e as iluminações interiores – que para ele não passam de territórios lingüísticos que poderiam ter seu léxico, sua gramática, sua sintaxe e suas possibilidades de permutação perfeitamente estabelecidos.

O estilo desse autômato seria clássico, uma vez que a produção de obras tradicionais, de poemas com formas e métricas fechadas e de romances armados com todas as regras, seria a prova de fogo de uma máquina poético-eletrônica. Em comparação com essa proposta, as experiências da vanguarda em literatura informática seriam banais, porque nelas, a máquina costuma ainda agir muito ao acaso, contestando os nós lógicos habituais. Para Calvino, a máquina permanece ainda um instrumento delicadamente lírico, servindo a uma necessidade tipicamente humana: a produção da desordem.

A real questão embutida na discussão sobre as máquinas e a literatura é a mesma que opõe o gênio à técnica. Ora, sempre usamos diversas técnicas para produzir histórias. A matemática sempre esteve presente na literatura. As regras, matemáticas ou não, empregadas pelo homem para produzir textos sempre fizeram dele senão uma máquina, ao menos um híbrido de homem-técnica. Como Italo Calvino pôde afirmar:

> O escritor tal como existe até o presente já é uma máquina de escrever, pelo menos quando ele "funciona" bem: o que a terminologia romântica chamava de gênio ou talento, inspiração ou intuição, nada mais é do que a capacidade de achar o bom caminho empiricamente, por faro e atalhos, lá onde a máquina seguiria uma via ao mesmo tempo sistemática e conscienciosa, instantânea e simultaneamente múltipla.[30]

Na verdade, segundo a concepção oulipiana da escrita, autor e leitor encontram-se na qualidade de partes da máquina-literária. Lê-se para escrever, a leitura é um dos motores da escrita. Ora, o escritor e o leitor, na Antigüidade, no século XII ou no século XX, sempre foram híbridos: homem-máquina-literatura. A literatura não programada jamais existiu.

Conclusão: a máquina oulipiana de fazer escrever

Os oulipianos afirmam que a literatura se encontra implícita na linguagem e que ela não passa da permutação de um conjunto finito de elementos

e de funções. Independentemente da personalidade do poeta, a literatura seria um jogo combinatório submetido às possibilidades implícitas em sua própria matéria de trabalho. O que eles propõem então é libertar um número cada vez maior de possibilidades desse material, multiplicando as sensações que podem ser extraídas dele. Tal é a base do funcionamento da máquina oulipiana de escrita.

Queneau nos seus *Cent mille milliards de poèmes* apresenta menos um livro do que um modelo rudimentar de máquina, infernal segundo Calvino, de construir sonetos diferentes. A combinação de elementos finitos de uma forma rígida mutiplica-se em possibilidades de leitura quase infinitas. A combinatória, as restrições e as regras de estilo são os próprios motores desse engenho que funciona de leitura a escrita, de releitura a reescrita.

Do trabalho que se faz em oficina, a reescrita e a releitura são talvez as etapas mais importantes. Escreve-se sempre a partir de outro texto e lê-se a cada vez sempre um outro texto. Os exercícios de estilo podem ser exercícios evidentes de reescrita, mas as restrições também o são, mesmo que de modo mais sutil. A restrição é sempre a reescrita de um texto preexistente ao texto propriamente dito. Isso porque é a reutilização de uma regra, porque é a extensão textual de um corpus selecionado a partir da regra (de listas, por exemplo) e porque o texto escrito é um trabalho em cima do texto do *corpus*.

Se todo texto é intertexto, o que há de diferente nos textos produzidos nas oficinas é o fato de que exibem suas regras e sua intertextualidade, mostrando sempre algo a mais, que não é dito, mas feito. Os textos escritos a partir dos motores oulipianos de escrita são, assumidamente, fragmentados e desprovidos de uma origem única totalizadora. As restrições e os textos-modelo dos pastiches permitem a escrita do texto final, mas jamais se confundirão com ele.

Que não haja ilusões – não se trata unicamente de técnica. Os textos escritos em oficina provêm, de fato, de uma técnica, como todo e qualquer texto jamais produzido em qualquer tempo que se queira. Mas, por oposição à criação inspirada de algum gênio portador de órgãos sensoriais e receptivos mais desenvolvidos do que os de outros comuns mortais, os textos produzidos são objetos textuais parciais, fragmentos que têm entre eles somente relações de diferença, sendo a sua própria diferença o que os relaciona, o que não permite a referência a uma totalidade original, ainda que perdida, nem a uma totalidade resultante, mesmo que porvir.

As restrições, os pastiches e a combinatória não são máquinas de reprodução técnica da vida, são máquinas de criação de vida, de criação de possí-

veis. São diferentes quebra-cabeças inseridos uns nos outros, irredutíveis à unidade, ao mesmo, ao homogêneo. Constituem unidades transversais que podem produzir um todo – um texto – mas como processo de produção, sempre em paralelo às partes que ele reúne temporariamente mas não totaliza.

É preciso que não se faça confusão sobre esse ponto. Não se trata de achar que se produz Literatura. Em oficina, produzem-se textos. Só é possível apreender nesses textos o literário, porque são criadas as condições de uma recepção ativa deles, através da reescrita e da releitura praticadas como processos indissociáveis.

O senso comum concebe a escrita como uma atividade solitária que parte do confronto do escritor com a página em branco. Ora, não existem mais páginas em branco. O escritor luta para se desvencilhar dos clichês que as cobrem. Seu trabalho real é descobrir no já escrito a maneira de libertar a linguagem, estilhaçando-a, se necessário, para criar possíveis.

Quanto à solidão, as oficinas são o contrário do isolamento na torre de marfim. Coletivas por vocação, as oficinas querem ser um instrumento perene de garantia de inspiração para todos. Reconhecem o prazer que a escrita proporciona e que, por isso mesmo, deve estar ao alcance do maior número de pessoas. Por fim, são a maneira oulipiana de mostrar que o que está sempre em jogo é a única real impossibilidade da linguagem – conhecer a finitude.

Notas

[1] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo, Martins Fontes, 1999. p. 241

[2] O termo, muito corrente na língua francesa, é de difícil tradução em português. Escolhemos a palavra restrição, em vez de constrangimento, etimologicamente mais próxima de *contrainte*, que passaremos a utilizar.

[3] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 (Folio Essais, 1992, p. 25).

[4] Chastellain, Marot, Meschinot e Molinet são alguns dos “grandes retóricos”. Outros declarados precursores do Oulipo são Villon, Lewis Carrol, Raymond Roussel, todos “filhos de Rabelais”, mestre na arte de “deslocar os sons”, de provocar efeitos cômicos a partir dos famosos e intraduzíveis contrepets.

[5] Dumarsais: *Les Tropes* (Paris 1818; 2 vol.) citado por Michel Foucault em Raymond Roussel, p. 24.

[6] Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963 (Folio Essais, 1992, p. 23).

[7] Trata-se de um jogo surrealista que foi descrito por Georges Hugnet na sua *Pequena antologia poética do surrealismo* (Paris, 1934): cinco pessoas em volta de uma mesa, cada um irá escrever uma palavra no mesmo papel sem ser visto pelos demais. A primeira palavra é um substantivo que servirá de sujeito para as cinco frases que serão completadas posteriormente. A primeira folha é dobrada e passada adiante, enquanto o vizinho imediato escreve o segundo vocábulo: um adjetivo, em seguida, um verbo transitivo, depois, um objeto direto. A primeira frase obtida foi: *“le cadavre exquis boira le vin nouveau*”

["o cadáver delicioso beberá o vinho novo"]. Nem sempre o jogo resulta numa frase que apresente algum interesse semântico ou humorístico.

[8] Conferir em Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera: ménage*. Paris, Stock,1995.

[9] François Le Lionnais, La Lipo In: *OULIPO, La Littérature Potentielle*, Gallimard, 1973, p. 17.

[10] Le Lionnais, Op. cit., p. 17.

[11] Remetemos ao texto de Christelle Reggiani aqui publicado para uma discussão sobre a restrição e a literariedade.

[12] O exercício consiste em substituir os substantivos, adjetivos e verbos de um texto, preferencialmente de estrutura rígida, pela sétima palavra – da mesma categoria gramatical – em seguida à que será modificada, que se encontre em um dicionário.

[13] Conferir o texto de Christelle Reggiani aqui publicado, assim como o artigo de Valérie Susana e Grégory Corroyer "Textologie et contrainte", In: *Formules 5/TEM* 13, Paris, Noésis, 2001

[14] Wittgenstein, citado por Valérie Susana e Grégory Corroyer, "Textologie et contrainte", In: *Formules 5/TEM* 13, Paris, Noésis, 2001, p. 286.

[15] "Irene ri" é um exemplo de palíndromo da canção de Caetano Veloso.

[16] Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 152.

[17]Gilles Deleuze, Op. cit., p. 23.

[18] Os *Exercícios de Estilo* de Queneau foram traduzidos para o português e editados pela Imago, em 1985.

[19] Para uma discussão aprofundada sobre o conceito de pastiche remetemos ao excelente texto de Daniel Bilous aqui publicado "O concílio do pastiche".

[20] Ver J. Laurent, *Dix perles de culture*, Paris, La Table Ronde, 1972, préfacio.

[21] Nietzsche propõe resolver a crise da verdade em proveito do falso e de sua potência artística e criadora. Conferir sobre o assunto Gilles Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*, Editora Rio, 1976.

[22] Maurice Blanchot, "Le Rire des dieux", In: *La Nouvelle revue française*, julho, 1965, p. 103.

[23] Claude Burgelin, *Georges Perec*. Paris, Seuil, 1988. pp. 119-134.

[24] "Approches de quoi?", *Cause Commune*, n° 5, fev. 1973. citado por C. Burgelin em *Georges Perec*. Paris, Seuil, 1988, p. 124.

[25] Op. cit. p. 126.

[26]Conferir Italo Calvino, "Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire", In: *La Machine Littérature*, Paris, Seuil, 1993.

[27] "Recordemos o princípio: são escritos dez sonetos com as mesmas rimas. A estrutura gramatical é tal que, sem esforço, cada verso de cada "soneto-base" é intercambiável com qualquer outro verso situado na mesma posição do soneto. Ter-se-á então, para cada verso de um novo soneto a ser composto, dez possíveis escolhas independentes. Os versos sendo catorze, haverá virtualmente 10^{14} = 100 mil bilhões de sonetos." Italo Calvino, Por que ler os clássicos, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p.270. Para a visualização de algumas possibilidades combinatórias remetemos a www.sonetos.com.br.

[28] Uma versão informatizada do conto foi criada por Carol-Ann Holzberger e por Antoine Denize.

[29] Sobre as máquinas de produzir textos e o Oulipo, conferir Ana Moraes, "A Literatura assistida por

computador", In: Anais da Intercom, XXV Congresso anual em Ciência da Comunicação, Salvador, set., 2002.

[30] Italo Calvino, Op. cit. p. 15.

Bibliografia:

BARTHES, R., *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1995.

BLANCHOT, M., "Le Rire des dieux", In: *La Nouvelle revue française*, julho, 1965.

BURGELIN, C., *Georges Perec*. Paris: Seuil, 1988.

CALVINO, I., *La Machine Littérature*. Paris: Seuil, 1993.

___________, *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F., *Qu'est-ce la philophie?* Paris: Minuit, 1991.

DELEUZE, G., *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

____________, *Nietzsche e a Filosofia*. Editora Rio: 1976.

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

_____________, *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1963.

GENETTE, G., *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

LAURENT, J., *Dix perles de culture*. Paris: La Table Ronde, 1972.

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da percepção* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura) São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OULIPO, *La Littérature Potentielle*. Gallimard, 1973.

_______, *Atlas de Littérature Potentielle*. Paris: Gallimard, 1981.

Magazine Littéraire, OULIPO, n. 398, Paris, mai 2001.

MORAES, A., "A Literatura assistida por computador", In: *Anais da Intercom, XXV Congresso anual em Ciência da Comunicação*, Salvador, set., 2002.

PEREC, G., *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 1974.

QUENEAU, R., *Oeuvres Complètes*, Col. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1989.

ROUBAUD, J., *Poésie, etcetera: ménage*. Paris: Stock,1995.

SUSANA, V. & CORROYER, G., "Textologie et contrainte", In: *Formules 5/TEM 13*. Paris: Noésis, 2001.

Resumo: Problematizando os exercícios aplicados nas oficinas de escrita, este texto apresenta o Oulipo, contextualizando filosoficamente suas propostas e as questões por elas levantadas.

Palavras-chave: Oulipo, Oficinas de Escrita, Restrições, Pastiche, Estilo.

Abstract: Analyzing the exercises applied in writing workshops, this text presents the Oulipo concept, placing its purposes and the questions raised by it into a philosophical context.

Key-words: Oulipo, Writing workshops, Constraints, Pastiche, Style.

ESCREVER EM OFICINA

Claudette Oriol-Boyer

Admitir o princípio de uma oficina de escrita é assumir o risco de pelo menos uma hipótese, monstruosa talvez, para alguns. Esta aqui: a escrita é uma disciplina suscetível de ser ensinada também. Ou, se preferirmos: dessa atividade, suspeita-se o indizível sangramento, tal como da divindade.

Essa hipótese não é nova: publicada no início do século XX, a obra de Antoine Albalat (*L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*) é testemunha:

> Creio que se pode ensinar a ter talento, a encontrar imagens e boas frases [...]. Creio que se pode, com uma aptidão média, chegar a se inventar um estilo [...].
> Demonstrar em que consiste a arte de escrever; decompor os processos do estilo; expor tecnicamente a arte da composição; dar os meios para argumentar e para estender suas próprias disposições, ou seja, para duplicar e triplicar seu próprio talento; em resumo, *ensinar a escrever* a alguém que não sabe, mas que tem o que é preciso para sabê-lo, tal é o objetivo desse livro[...].[1]

Seria necessário, certamente, perguntar-se porque a prática da escrita literária desapareceu totalmente dos programas escolares no mesmo momento em que as descobertas da lingüística, da psicanálise, da sociologia, fizeram progredir, consideravelmente, o conhecimento em matéria de textos. Mas esse não é o objeto desse artigo que se propõe antes de tudo a analisar sob que condições e segundo que modalidades se pode hoje propor uma real aprendizagem da escrita.[2]

Condições da aprendizagem

Digamos de antemão: para que haja aprendizagem, *não basta fazer escrever algumas linhas ou mesmo algumas páginas*. Todos conhecemos bem o desencorajamento que toma o escritor amador frente a suas produções espontâneas: será bom? – pergunta-se ele, incapaz de encontrar critérios um pouco objetivos ou científicos para melhorar um primeiro jorro escrito sob a pressão de regras que ele ignora, mas cujo jogo, no entanto, ele percebe confusamente. Ele foi tão habituado a crer que um texto é produto da inspiração, do dom ou do gênio, que ele aceita a mediocridade como uma fatalidade.

A aprendizagem deverá lhe dar os meios de melhorar seu texto. Dito de outro modo: é a arte da rasura que é preciso ensinar.

Para isso, o mestre deve possuir uma comprovada competência de escrita e conhecimentos teóricos que lhe permitam justificar objetivamente o bem-fundado das transformações que ele propõe. Senão, o texto do aprendiz seria julgado segundo os critérios freqüentemente implícitos, subjetivos ou estereotipados do professor ou do grupo. De modo que em vez de trabalhar capacidades adquiridas, as rasuras, no melhor dos casos, representariam uma relação de sedução, ou o que é pior, uma submissão forçada.

É preciso admiti-lo: uma definição operatória do objeto texto é então absolutamente necessária. É a partir dela que se poderá trabalhar a reescrita, cooperar na escrita de um mesmo texto, elaborar seqüências didáticas coerentes, progressivas, articuladas. Pois, última condição, a aprendizagem supõe que o professor tenha a capacidade de pensar e justificar uma progressão dos exercícios.

O que é um texto?

Se ele provém do gênio, do dom ou da inspiração, é vão procurar ensiná-lo. Mas se demonstramos que ele resulta de "operações designáveis, praticadas na língua e sobre a página [...] tem-se dificuldade de ver porque, senão de fato, pelo menos de direito, o maior número de pessoas não poderia praticá-las, por sua vez, desde que, obviamente, mediante um esforço.[3]

Jean Ricardou atesta: um texto é o lugar em que são colocados juntos materiais lingüísticos mais ou menos complexos. Na medida em que se trata de um lugar que permite sua articulação, o texto também é um espaço relacional. Convém portanto examinar os elos que associam suas características.

Eles são de duas ordens: aqueles que, assegurando a coerência ideal (a representação), têm a ver com a imaginação e são regidos pela verossimilhança, aqueles que, rimas tranqüilizadoras, têm a ver com as semelhanças nas quais se espelham os materiais.

O trabalho da verossimilhança

Segundo o dicionário Littré, a verossimilhança é "aparência de verdade". Em um texto, ela assegura a coerência da narrativa e da representação. Trata-se de construir um mundo imaginário em que funcionam as lógicas do real (princípio de não-contradição, relação de causa a efeito, cronologia,

psicologia, em resumo, tudo que é suscetível de produzir um efeito de real). A faculdade requerida, no caso, é então a imaginação. Alguns me dirão, como acima: "Mas você dará imaginação aos que não têm?" A resposta, também fácil, será, no entanto, diferente da que propunha Antoine Albalat: em vez de admitir que "os que não têm, escreverão sem", é melhor prometer que, em oficina, "os que quiserem, aprenderão a ter". Como? Uma breve análise do que chamamos "imaginação" permitirá compreendê-lo.

Por "imaginação", entenderemos a faculdade de formar imagens dos objetos reais ou fictícios, de fazer novas combinações de imagens, de criar, combinando idéias.[4]

É geralmente admitido que as crianças possuem essa capacidade e que os adultos a perdem. O escritor italiano, Gianni Rodari, explica o mecanismo e a razão disso:

> A mãe que fingia enfiar a colher na orelha aplicava sem saber um dos princípios essenciais da criação artística: ela "estranhava" a colher com relação a seu uso habitual, atribuindo-lhe uma nova significação. A criança faz a mesma coisa quando utiliza uma cadeira para fazer o trem ou quando, na falta de barco, faz navegar um carrinho na banheira, ou quando ele transforma seu ursinho em avião. É exatamente segundo o mesmo princípio que Andersen fazia de uma agulha ou de um dedal, o herói de uma aventura [...]. A mesa e a cadeira, que para nós são objetos desgastados e quase invisíveis, de que nos servimos maquinalmente, fornecem à criança, por um longo tempo, material para exploração [...] em que se combinam conhecimento e fabulação, experiência e simbolização. Aprendendo a conhecer suas aparências, a criança não deixa de brincar com elas, de formular hipóteses sobre elas. Dos dados objetivos que ela estoca, ela não deixa de fazer um uso imaginativo.[5]

O que diz Rodari a propósito dos objetos concretos aplica-se exatamente aos objetos lingüísticos com os quais a criança alimenta sua imaginação: assim podemos reescrever que "as palavras "mesa" e "cadeira", que para nós são palavras desgastadas e quase invisíveis, de que nos servimos maquinalmente, fornecem à criança, por um longo tempo, material para exploração [...] em que se combinam conhecimento e fabulação, experiência e simbolização".

Ter imaginação é então ser capaz de "estranhar" um objeto (e pode ser uma palavra) do conjunto habitual de relações que constroem sua função (quer dizer seu sentido) e de o integrar num outro espaço relacional que lhe confere outras funções, outros sentidos.

No mundo da criança, se os objetos têm uma presença material muito forte, sua função permanece freqüentemente desconhecida ou imprecisa: eis

porque ela pode produzir essas novas combinações de imagens ou idéias que chamamos “o imaginário”.

No mundo do adulto, em que O Sentido reina como mestre, a matéria significante apaga-se, a polissemia desaparece, a faculdade da imaginação também.

Assim, concebemos que essa faculdade poderia ser desenvolvida por esses exercícios que imporiam ao aprendiz combinações inauditas. É o que propõe Rodari em sua “gramática” da imaginação:

> A análise imaginativa é um modo de fazer trabalhar a imaginação sobre os objetos simples: uma palavra, a colisão-ligação de duas palavras [...] ela ainda nos oferece essas proposições elementares sobre as quais a imaginação articula suas histórias, movimenta hipóteses imaginativas.[6]

Esse “binômio imaginativo” não deixa de evocar estratégias diferenciais dos surrealistas citadas por Bernard Magné, cuja versão ligeiramente modificada encontra-se aqui: “Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes porém corretas, mais a imaginação será convocada.” Compreendamos bem: nessa estratégia, o “*cadavre exquis*” é um meio de ter imaginação, pois para articular de modo verossímil seus elementos, pediremos, em oficina, a produção de narrativas.

Uma oficina de escrita conterá, então, exercícios de imaginação: treinaremos, por exemplo, a produção de ficções que liguem com verossimilhança, duas palavras, dois segmentos de frase, dois parágrafos. Assim, fabricaremos, oralmente ou por escrito, narrativas: mas é evidente que elas não serão ainda objetos de arte dignos do nome de “textos”. O que lhes falta?

Uma inscrição numa matéria estruturada, quer dizer, num conjunto de ligações elaboradas a partir das propriedades do material, de modo que se obtenha um todo autônomo cuja força de coerência interna ultrapasse aquela das lógicas externas, inclusive as do verossímil que são, em última instância, as do real. Pois a obra de arte é precisamente o lugar em que um mundo imaginário autônomo se constrói, em função de um material, segundo regras escolhidas (conscientemente e inconscientemente) fora de qualquer objetivo funcional pré-estabelecido.

Retomando as análises de Panofsky, Pierre Bourdieu sublinha: No interior da classe dos objetos trabalhados, eles mesmos definidos por oposição aos objetos naturais, a classe dos objetos de arte define-se pelo fato de ela exigir ser percebida segundo uma intenção propriamente estética, quer dizer, em sua forma antes do que na sua função.[7]

M. Dufrenne escreve, em eco: (O objeto de arte) carrega consigo seu próprio conceito mas de tal modo que esse conceito significa-se no sensível. Se preferirmos, o objeto satisfaz sua própria norma e ele o mostra: ele mostra que é verdadeiramente o que ele pretende ser.[8]

Os elementos que compõem o objeto de arte são assim "estranhados" de seu mundo habitual e submetidos à lógica de um novo espaço que lhes oferece outras significações. (Eis porque um texto literário é seu próprio dicionário).

Jean Ricardou propõe uma distinção frutuosa entre um "escrito" e um "texto", ela será adotada na seqüência deste trabalho:

> Escrever um texto é transformar tal escrito de maneira a aumentar as relações entre seus componentes [...]. Os componentes de um escrito repartem-se em dois domínios: por um lado, o que podemos chamar de domínio material, que compreende todos os aspectos sensíveis do escrito; por outro lado, o que se pode chamar de domínio ideal, que contém todos os efeitos de sentido do escrito. Esses dois domínios são solidários: todo acontecimento ideal só se realiza na presença de um dispositivo material; todo dispositivo material só se propõe induzindo contra-golpes no domínio ideal. Certamente, pode ser cômodo, às vezes, operatoriamente, tratar de um só domínio. Isso não significa absolutamente que esse domínio goze de uma existência independente, mas somente que se suspende, de modo provisório, a consideração do outro.[9]

Podemos conceber que o verossímil, que pretende impor as lógicas do real, tende a opor-se às analogias da formalização.

Podemos perceber que as analogias que se estendem às lógicas do real atentam contra sua prepotência.

Fica claro, agora, que o trabalho da rima generalizada (literal, sintática, rítmica, lexical, simbólica, seqüencial, recitativa) é o pólo mais importante da aprendizagem, se queremos construir estruturas que constituem o objeto de arte: a *arquitextura* depende, de fato, da arquitetura.

> Os Achados da Semelhança
>
> Olhemos a brincadeira de duas crianças:
> [...] A caixa de Georges vira.
> Roberte: Era a tempestade.
> (A queda de Georges foi involuntária: o imperfeito explora imediatamente esse falso movimento de modo criativo e interpreta-o dentro da lógica da brincadeira.)
> Georges vira sua caixa várias vezes. Para fazer esquecer seu mal-jeito, ele o multiplica numa exibição de palhaçada.[10]

Apresentada por Rodari como uma “dança nupcial” de “sedução amorosa”, podemos lê-la de modo totalmente diferente, dentro da ótica que nos interessa: veremos aí o risco mortal que a pregnância do mundo real faz o mundo imaginário correr. A brincadeira deve integrar esse elemento vindo de fora a fim de que, através dele, o universo fictício continue a tomar corpo: para isso, os que brincam trabalham em duas frentes, naquela da verossimilhança com relação aos efeitos de representação, naquela da rima com uma contribuição frenética de semelhanças (o que é reação a seu medo de ver a brincadeira perder corpo).

Mas, percebe-se que a repetição do naufrágio anula a verossimilhança e a possibilidade mesma de continuar a produzir imaginário segundo os mecanismos estudados acima.

Quer dizer que o trabalho da rima atrapalha a imaginação? Poderíamos pensá-lo, pois, à primeira vista, o trabalho da semelhança impede a chegada da maior diferença.

Em que condições então a rima permitiria às relações a maior efervescência? Primeiramente, é tempo de sublinhar que o trabalho da rima supõe, não o retorno do idêntico, mas sua retomada na ordem do similar: quer dizer que há produção de semelhança E de diferença. O problema a ser resolvido torna-se o seguinte: como introduzir a maior diferença entre dois elementos acoplados em nome de sua semelhança?

Quando se trata de “texto”, existem várias soluções que repousam todas, no entanto, no fato de que um elemento (palavra, frase) é suscetível de entrar em relação com outros em vários planos: semântico, simbólico mas também gráfico, fônico, sintático, rítmico (lugar na frase, na página ou no texto). Podemos adivinhar que se passará alguma coisa de produtivo em seguida, cada vez que dois elementos estiverem ecoando num plano e afastando-se, em outro.[11]

Vejamos alguns exemplos: duas frases de mesma sintaxe promovem sentidos contraditórios, dois capítulos de mesma estrutura sustentam versões opostas de um mesmo acontecimento, etc.

O essencial é que um efeito de sentido inesperado impõe-se a partir de um conjunto que a rima expõe.

No rol das variáveis da rima, não se deve negligenciar o lugar que ocupa na linha de escrita: dois elementos que ocupam o mesmo lugar em várias palavras, frases, parágrafos ou capítulos estão em posição de “rima” espaço-temporal e pode-se trabalhar o interesse de sua aproximação, com a condição, entretanto, de que o leitor já tenha adquirido uma competência para fazê-lo (tal é o caso do acróstico, por exemplo).

Além disso, sem a regulação da rima no espaço-tempo da linha, sem unidade de medida atribuída ao retorno do mesmo, o espaço específico do texto desapareceria, confundindo-se com o das listas paratáticas, esses pré-textos não cadenciados: Jean Lahougue fala de "redistribuição ponderada" dos elementos provenientes de um "processo exclusivo", Jean Ricardou, de uma necessária concorrência das regras:

> [...] toda regra de escrita, em sua atividade, é um fator de complexificação, e, em seu exagero, um fator de simplificação. De fato, se uma regra aumenta desmedidamente sua potência até certa hegemonia, ela tende a saturar o lugar de seu exercício e a sufocar a eficácia de um certo número de outras regras. Ou, se preferirmos, ela ameniza o textual em proveito do caricatural.[12]

Tudo isso pode ser efetuado num texto de ficção (pois o imaginário se encontra aí ativado) como num texto teórico (pois o pensamento encontra-se aí avivado). É assim que o pólo poético pode tornar-se motor de pensamento e de imaginação teórica ou ficcional.

Mas a coerência dos dois tipos de texto não obedecerá aos mesmos critérios: no contexto teórico, o poético deve se submeter ao sentido, no texto de ficção, ele pode predominar. É, no entanto, importante notar que, nos dois "gêneros", pode haver ou não um trabalho de estruturação poética, e, portanto, "texto" ou "escrito" teórico ou fictício: assim, compreenderemos que não haja lugar para a oposição da escrita funcional à escrita ficcional, mas, antes, do "escrito" ao "texto" (essa distinção poderia servir, aliás, metaforicamente, nas práticas não escriturais como a pintura, na coreografia ou na música: haveria "escrito" cada vez que os materiais não fossem estruturados segundo "rimas" internas). Entre um escrito e um texto, a diferença não é de essência nem de sentido, mas de densidade relacional.

Constata-se que essa teoria do texto permite construir critérios de melhoramento e uma progressiva apropriação das competências. De onde ela vem? Seus elementos estão esparsos nos textos teóricos dos vinte últimos anos e mais especialmente naqueles de Jean Ricardou. Faltava articulá-los com os imperativos de uma aprendizagem, o que não foi imediato.

PROGRESSÃO DIDÁTICA

Tentativas

Por ter feito, em 1966, meus alunos de sexta série produzirem um romance, sabia bem que nada era evidente e que não tínhamos conseguido compreender o que era uma obra de arte quando se tratava de produzi-la.

Graças aos textos teóricos que lia, comecei, então, a tentar melhorar meus próprios escritos. Funcionava, Ricardou tinha razão. Timidamente, a partir de 1972, propus, aos alunos que desejavam, que fizessem algumas sessões, fora das horas de aula, durante as quais seriam lidos e comentados seus próprios textos. Vê-se, foi fora da instituição que ousei fazer um trabalho que hoje fundamenta meu ensino de literatura. Foi em 1977 somente que pude ler um artigo de Ricardou, afirmando com vigor a necessidade do ensino da literatura:

> [...] na universidade, o ensino da literatura não consiste jamais em ensinar literatura. Nos níveis superiores, ensinar matemática consiste em fazer matemática, ensinar biologia, consiste em fazer biologia, ensinar desenho consiste em fazer desenho. Mas ensinar literatura consiste não em fazer literatura, mas em fazer um discurso sobre a literatura, que se chama comentário, dissertação ou o que se quiser.[13]

Isso foi decisivo. Faltava elaborar as modalidades: Ricardou não dizia nada sobre isso, ou quase nada. Somente algumas frases podiam servir: "Para que um ensino seja possível, é preciso que as correções, as melhorias, não provenham do inadmissível. Ora, uma correção e uma melhoria não são aceitáveis a menos que um certo número de regras comuns tenha sido previamente reconhecido".[14]

Em 1978, para um curso de verão em Grenoble, propus uma oficina de escrita totalmente experimental: como eu não era remunerada, e como os participantes eram todos professores voluntários para fazer a experiência, era mais fácil, a priori, aceitar o risco do fracasso. (É verdade que, por sorte, justamente antes da oficina, Jean Ricardou publicava uma experiência de escrita com crianças.)

Assim nasceu um primeiro tipo de oficina e a necessidade de ir mais longe. Mas a coerência operatória da teoria permanecia obscura: foi a partir de minhas tentativas didáticas e de sua análise que pude colocar a reescrita no centro de minhas preocupações. Constatamos então a importância da prática pedagógica na elaboração teórica, que resumi acima. O que apresento para leitura é o resultado de sete anos de trabalho em oficinas, ao ritmo médio de quinze dias por ano (sua duração variava de três a quarenta e cinco horas), de encontros anuais em Cerisy (em presença de Jean Ricardou, um grupo de pesquisadores, escritores, em sua maioria, trabalhavam na constituição de uma "teoria materialista do texto") em que pude expor os primeiros resultados de minha abordagem, e de uma experiência (em colaboração com Ghislain Bourque) no ensino primário, em Chicoutimi, no Québec. O

que apresento para a leitura, hoje, é a oportunidade de fazer um balanço a propósito de uma pesquisa que prosseguirá.

Como começar?

Uma intervenção teórica no início da oficina pode fazer pensar numa predominância da teoria sobre a prática, o que é o contrário do que se quer mostrar em seguida. Ela suscita objeções ou questões às quais somente a experiência permite responder.

Devemos, então, fazê-lo quando a prática ainda não começou?

Sim, pois pedir uma confiança cega sem ter exposto os objetivos e o que está em jogo na oficina proposta é uma forma de desonestidade, uma maneira de criar a dependência dos participantes: como freqüentemente acontece na instituição escolar, impõe-se um exercício sem explicar seu lugar num projeto.

Ignorando os objetivos do formador, os escritores não podem nem avaliar os métodos empregados nem compreender que é justamente porque ela permite modificar os objetivos que a prática é um precioso instrumento de pesquisa e de conhecimento. Seria privar os participantes dos meios de reflexão sobre a pedagogia do animador que, no entanto, afirma sua importância no processo de escrita.

Freqüentemente, os participantes de uma oficina têm uma idéia falsa do que os espera.

Alguns, dominados pela ideologia da expressão-representação, buscam uma situação de escrita favorável à efusão espontânea de um eu, mais ou menos lírico que não tem o direito de se dizer alhures: será necessário fazer admitir o trabalho, com sua dificuldade, assim como a necessidade de reescrever, com toda a violência, esse jorro ao qual se emprestam as qualidades de um produto natural...

Outros, mais ou menos prevenidos dos eixos da abordagem, esperariam receitas imediatamente exportáveis: será necessário mostrar que toda aplicação em outro lugar deve ser o objeto de uma pesquisa e que a oficina tem justamente como objetivo ensinar a utilização do imprevisto e do desconhecido que surgem na prática de escrita.

O animador pode dar, imediatamente, uma prescrição de escrita. Mas será necessário que ele explique o que está em jogo em sua abordagem para justificar o importante trabalho de reescrita que ele proporá em seguida. (Isso representa uma vantagem: a contribuição teórica estará apoiada em parte sobre um primeiro gesto de escrita.)

Será necessário, então, antes de começar, mostrar, como acabamos de fazer aqui, em que condições se faz a aprendizagem e, como faremos agora, que isso representa um interesse suficiente para valer a pena.

Para que serve ler/escrever textos de ficção

Um texto, nós vimos, é a encenação de estruturas formais escolhidas conscientemente e inconscientemente. Uma vez terminado, ele nunca está conforme com a idéia que pudemos ter dele antes de escrevermos e, por pouco que o escritor se dê ao trabalho de se reler, ele terá a ocasião de ser surpreendido pelo seu texto de duas maneiras.

Primeiramente, o respeito das regras produz efeitos de sentido inesperados que, paradoxalmente, ele reconhece, no mesmo instante em que, através deles, ele se conhece, segundo o mecanismo explicado por Calvino:

> Num dado momento, dispara o dispositivo preciso pelo qual uma das combinações obtidas – seguindo o mecanismo próprio da combinatória, independentemente de qualquer pesquisa de sentido ou de efeito sobre um outro plano – carrega-se de uma significação inesperada ou de um efeito imprevisto, aos quais a consciência não teria chegado intencionalmente: uma significação inconsciente, ou, pelo menos, a premonição de um sentido inconsciente.[15]

Em seguida, a releitura permite ao escritor descobrir que ele aplicou, sem querer, outras regras: rimas que ele não tinha conscientemente elaborado, relações que ele não tinha percebido são testemunhas disso. Elas são a revelação de regras implícitas, inconscientes, ativas, no momento da escrita. Explicitá-las é iniciar um processo de auto-análise; escolhê-las expressamente como regras de reescrita é fazê-las produzir novas rimas, aumentando a complexidade do texto e, ao mesmo tempo, dar-se um poder sobre o que nos manipulava apesar de nossa vontade. Nesse caso, reescrever um texto é modificar sua relação com o inconsciente e com a ideologia.

As melhorias trazidas ao texto em curso serão então decididas não em função de critérios arbitrários repousando em valores estéticos morais ou metafísicos, mas em função do material textual já estruturado sobre a página.

Aprender a escrever ficção é então aprender a ler e a reescrever sem fim suas metamorfoses. Mediação de si a si, fator de mudança, o texto, enquanto objeto de arte, é o lugar e o instrumento de uma maior liberdade. É o que justifica, totalmente, que se distribua a todos o poder de produzi-lo.

Princípios de trabalho

Em cada oficina, o princípio é portanto o seguinte:

- uma prescrição é dada permitindo os primeiros escritos;
- recopiados em transparências com a ajuda de canetas especiais, os textos são imediatamente projetados sobre uma parede (graças ao retroprojetor), e lidos em voz alta pelos autores: uma apreensão global e oral pode, então, efetuar-se (para assegurar a dialética da escrita e da leitura, o *retroprojetor* é um auxiliar indispensável);
- cada texto é, em seguida, estudado, e seus processos detalhados: pode-se (superpondo-se uma transparência virgem para não a deteriorar) ligar com caneta de cores diferentes os elementos que pertencem a diversas redes de relações; observa-se em que o texto respeita a prescrição e como ele poderia melhor explorá-la; com perseverança, enfim, extraem-se outras regras que se impuseram ao autor, apesar de sua vontade, a maior parte do tempo;
- os textos são reescritos;
- exercícios pontuais são efetuados em função das necessidades evidenciadas;
- leituras de textos (de ficção ou de teoria) convocados pelos problemas de escrita são realizadas;
- dicionários e outros tipos de livros são trazidos e consultados.

Articulação de diversos tipos de oficinas

O espaço desse artigo não permite descrever todas as etapas. Darei, então, somente as linhas gerais de uma progressão, estabelecida num módulo de longa duração: o tempo freqüentemente reduzido de uma oficina não comporta todas as etapas. As atividades em sala do curso de francês podem estar centradas num projeto de escrita.

A utilização de um exercício à maneira de Raymond Roussel pode servir de ponto de partida para uma sensibilização: trata-se de produzir, em cinco minutos, um texto cujos início e fim são impostos. Esse primeiro escrito é destinado, porque delas guarda a marca, a dar testemunho das diversas e múltiplas operações de leitura efetuadas, de forma a encontrar material para a escrita. A leitura dos textos produzidos irá mostrar, pouco a pouco, as virtualidades escriturais dos elementos impostos. Assim, num mesmo movi-

mento, cada autor poderá compreender como leu para escrever e, portanto, como ele poderia se reler para se reescrever. (Eis, a título de exemplo, o começo e o fim freqüentemente impostos nesse tipo de oficinas: *la peau verdâtre de la prune un peu mûre..... la peau verdâtre de la brune un peu mûre.* [/a pele esverdeada da ameixa (*prune*) um pouco madura/ .... /a pele esverdeada da morena (*brune*) um pouco madura/]. Não faremos uma análise detalhada dessa oficina, mas o terreno estava preparado para trabalhar mais sistematicamente um aspecto do texto.

Uma segunda oficina desenvolve, ao mesmo tempo, o binômio imaginativo e a constituição de rimas literais ou lexicais, fazendo escrever um texto a partir de duas palavras. Previamente, deve-se engendrar, com cada uma destas, uma lista de termos tendo o mesmo sentido ou com as mesmas letras.

Depois da exploração das palavras e dos sintagmas, passa-se à exploração dos parágrafos ou dos textos inteiros.

Sensibilização à reescrita

O que está em jogo é enorme: a reescrita não é um simples exercício, ela é o princípio mesmo do trabalho textual. Toda escolha de escrita se opera em acordo ou em oposição ao que já está escrito – escrever um texto, é saber transformar textos (escritos por outros ou por si mesmo) na movimentação de um texto em curso (*work in progress*).

Dito de outro modo, a rasura é a condição mesma da literatura.

É necessário estabelecer, aí também, uma progressão a fim de apreender sucessivamente os diferentes níveis em que a reescrita pode ser praticada.

A relação escrita-leitura ou a biblioteca do texto

Escrita e leitura são os dois momentos de uma mesma atividade, de um mesmo processo: o da produção de um texto. Ou ainda, se como mostramos amplamente, toda frase é reescrita, isso supõe, é impossível a disjunção, uma fase de leitura.

A leitura não se prende à escrita que a comporta, como as plantas parasitas à árvore de que tiram seu alimento; ela faz um mesmo corpo com a escrita; os órgãos da leitura e da escrita tecem entre eles uma verdadeira continuidade.

A interpretação de textos, esse luxo do ensino do francês, torna-se indispensável: em vez de capitalizar cultura, com a qual ele não tem literalmente o

que fazer, o leitor transforma-se em caçador de rimas. No livro da esquerda, ele procura intensamente o *escrivível* do caderno da direita. Ele saberá medir o virtuosismo de alguns como também a morosidade de alguns outros...Sem dúvida, ele terá freqüentemente o reflexo de melhorar o texto do “grande escritor”. O que se prepara assim é a reunião do aprendiz com o perito.

Tradução: Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes

Notas

[1] Antoine Albalat, *L'Art d'écrire em vingt leçons*, Armand Colin, 1917, p. V a VII e 5 a 6.

[2] Cf. Claudette Oriol-Boyer, “Pour un apprentissage de l'écriture de fiction à l'école”, In: Pour um nouvel enseignement du français, Colloque de Cerisy, éd. De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1982.

[3] La Chronique des écrits en cours, número 1, maio, 1981, Editorial, p. 3.

[4] Petit Robert.

[5] Gianni Rodari, Grammaire de l'imagination, Editeurs français réunis, 1979, p. 125.

[6] Ibid. p. 112.

[7] Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 125.

[8] M. Dufrenne, Encyclopaedia Universalis, verbete Art, vol. 2, p. 484.

[9] Jean Ricardou, Ecrire em classe, p. 56.

[10] Gianni Rodari, op. cit., p. 191.

[11] Cf. Claudette Oriol-Boyer, “Lire pour écrire”, revue Pratiques, numéros 26, 1980.

[12] Jean Ricardou, Ecrire em classe, p. 56.

[13] Jean Ricardou, “Travailler autrement”, In: L'enseignement de la littérature, Nathan, 1977, p. 19.

[14] Ibid, p. 21.

[15] Italo Calvino, La machine littérature, Essais, Seuil, 1984, p. 24-25.

Resumo: Expondo a experiência pioneira de criação das oficinas de escrita no contexto acadêmico francês, esse texto apresenta os princípios teóricos e o encaminhamento prático das oficinas concebidas por Claudette Oriol-Boyer.

Palavras-chave: Oficinas de Escrita, Reescrita, Releitura.

Abstract: Describing the experience as a pioneer in the creation of the writing workshops in the French academic context, this text presents the theoretical principals and the practical development of the workshops conceived by Claudette Oriol-Boyer.

Key-words: Writing Workshops, Rewriting, Rereading.

O CONCÍLIO DO PASTICHE

Daniel Bilous

[Para Jacques Laurent]

Eles estavam todos lá, nessa noite qualquer, na Rue de Rome, número 87: os vivos e os mortos, os grandes e os obscuros, ao redor da mesa, em meio-círculo e grande demais para as dimensões da sala de jantar, com a caixa de tabaco majestosamente no centro, e a névoa leve das fumaças de todos flutuando como uma nuvem doméstica. Perto da grande salamandra onde morriam brasas, discutia-se literatura, como sempre. E a um momento, com o olho fixo no espelho, Remy de Gourmont, dirigindo-se ao anfitrião mas como se falando a si mesmo, deixou cair essas palavras:

> – Sempre haverá dois tipos de escritores, os que escrevem – e os outros. E o senhor será sempre o Mestre dos primeiros e o escândalo dos outros. O gênio do verbo é o que se perdoa menos, por ser inimitável.

O assunto não deixou ninguém indiferente. Do que eles se disseram então, ninguém pensou naquele instante em fixar a lembrança. Foi preciso reconstituir o debate, dar-lhe forma, recortá-lo; a coisa era bastante fácil já que cada um, ou quase, falava como um livro. Foi Mauclair que, no silêncio incomodado que se seguiu, encadeou.

O mito

CAMILLE MAUCLAIR – Disseram, Mestre, que o senhor professava e ensinava a doutrina simbolista a jovens que o senhor pervertia. É totalmente inexato: a atitude que, poeta, o senhor sempre teve foi a de um individualista, escrevendo segundo um método puramente aplicável à sua própria inspiração, recusando todo ensino e convocando cada um a somente se fiar em si mesmo. Se o senhor jamais teve alguma influência, foi pelo prestígio do caráter, do desinteresse, da sóbria elegância e da nobreza de alma.

RENÉ GHIL (*baixo, para Theodor de Wyzewa*) – Eis alguém que o ultrapassa em adulação.

THEODOR DE WYZEWA (*baixo, para René Ghil*) – Cale a boca, imbecil. Ele mostra como seu esforço é vão.

RENÉ GHIL – Não sei do que você está falando.

CAMILLE MAUCLAIR – Eu insisto: ali, não há nada para perverter nem para fazer escola; e quanto às formas mesmas da obra poética e prosaica de Mallarmé, ninguém, a não ser ele, usou-as. Apenas uma ou duas construções frasais, uma certa maneira de colocar os epítetos aplicados ao sujeito entre vírgulas, e um uso momentâneo do infinitivo como particípio presente para produzir um efeito especial, passaram dos escritos do poeta para os de alguns de seus amigos. É tudo o que se pode constatar, quer dizer, quase nada. Stéphane Mallarmé é um homem inimitável, sem análogo em seu passado, um organismo cujo mistério nasceu todo dessa falta total de similitude com quem quer que seja, que não podia ser pastichado de modo algum.

ROLAND BARTHES – É a figura absoluta da função utópica da literatura.

ALBERT THIBAUDET – Concordo com você, Mauclair, apenas em parte. A língua e o estilo de Mallarmé são algo, para nós, de paradoxal e de único, mais certamente do que a música de seu verso. Sua poesia, enquanto tal, pode ser ligada, senão a antecedentes, ao menos a análogos. Ela não parece de modo algum, na seqüência das escolas, isolada. Sua prosa, ao contrário, não se parece com nada. Sem ponto de ligação com o passado, ela está igualmente garantida no futuro contra qualquer imitação, a não ser ridícula. A língua e o estilo que aí se desnudam, desprovidos do modo encantatório pelo qual o verso os ordenava segundo um tipo anterior, formam, nos confins extremos do francês, um jogo muito curioso, que nos revela às vezes certas potências, certas tendências, irrealizáveis, de nossa escrita literária.

PAUL VALÉRY – Que haja certos resultados dessa obra precisa que "não tenham demorado a entrar na produção", todos nós o demonstramos. Mas Mallarmé não devia ter influência: é uma proposição que se pode demonstrar. Influência é imitação ou continuação. Imitar um ser tão singular é gritar que se imita. Imitar uma arte tão perfeita é um caso desastroso: custa mais caro do que arriscar ser "original".

STÉPHANE MALLARMÉ – Pois, saibam: por que adulterar o que, talvez, não se deva vender, sobretudo quando isso não se vende?

DANIEL BILOUS – Mas às vezes custa menos do que se ganha, em valores temporais. Na Grasset, suponho que eles ainda se felicitem por terem sido os primeiros a publicar os *A la manière de...*

PAUL REBOUX – E que tinham sido primeiramente recusados pelos Ollendorff, os Calmann-Lévy, Fasquelle e outros Flammarion! Entretanto, para responder a Paul Valéry, a oportunidade é uma coisa, a questão da possibilidade é outra. Sustento que é possível zombar do humanitarismo impetuoso de um Mirbeau, da nostalgia de um Loti, da simploriedade de um J. H. Fabre, do estilo 1900 de um Henry Bataille, e, claro, do hermetismo de Stéphane Mallarmé, das redundâncias de tal homem político, da virtude burguesa de tal moralista. Quanto a nosso Maupassant, saberiam vocês por que nunca imaginamos que sua célebre narrativa “La Parure” tinha permanecido em estado de esboço para ser narrada por seus amigos Dickens, Goncourt, Zola e Daudet? É que é impossível fazer um bom pastiche baseado em Anatole France com seu estilo de diamante, no luminoso Voltaire, no irretocável Maupassant, no inimitável Molière...

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL – Rousseau, com seu talento para o epigrama, pegou o contorno, o estilo de Marot; La Fontaine imitou-o, ultrapassando sua inocência. Mas quem jamais falsificará, quem imitará, mesmo de longe, a feliz e rica naturalidade de La Fontaine?

PAUL REBOUX – Sobre tais escritores, as zombarias escorreriam como gotas sobre uma plumagem impenetrável.

GÉRARD GENETTE – Impenetrabilidade bastante relativa, de qualquer modo: você mesmo não atribuiu um “L’Anglois et les rieurs”[1] a esse “inimitável” fabulista? Mas continuemos. Segundo você, eles praticariam ordinariamente uma sorte de grau zero ou de escrita branca, a língua mesma em sua pureza fundamental?

PAUL REBOUX (*baixo, para Müller*) – Estranho Volapük! Poderíamos talvez... Você percebe, Charles? (*Alto*) Menos “branca” do que clara, luminosa, senhor professor!

GÉRARD GENETTE – Eu tinha entendido. Há, subjacente à prática e à tradição da charge – você permite que eu chame assim seus deliciosos *A la manière de*...?

PAUL REBOUX – Por favor: Müller e eu jamais fizemos senão caricaturas em palavras.

GÉRARD GENETTE – Há, como eu dizia, uma *norma* estilística, uma idéia do “bom estilo”, que seria essa idéia (simples) de que o bom estilo é o estilo simples.

Charles Müller (*levantando os olhos para o céu*) – Bem-aventurados os simples, pois deles será o Reino do Estilo!...

Daniel Bilous – Se me permitem intervir, creio compreender que para o senhor Reboux pouco importa que esses autores sejam saudados como mestres, se não é o "estilo simples" que os torna inapreensíveis, é uma... ausência de estilo. Eles seriam "mestres", precisamente, por terem sabido não permanecer "estilistas", enquanto que os outros se contentam com isso – os medíocres, os que não podem ser imitados. Eu acrescentaria, no entanto, que essa hipótese maximalista não se sustenta de modo algum no plano teórico.

Paul Reboux – Oh, você sabe, para nós, a teoria...

Daniel Bilous – Você tem uma, como todo mundo: seu discurso ilustra a visão do estilo como "idioleto", que se encontra tão freqüentemente oposta aos socioletos e, sobretudo, a uma "língua", *a* língua dita, pelo uso, "comum", na qual se encontra o substrato (explícito ou não) do que se chama a "estilística do desvio".

Um anjo passou. No fundo do salão, tramava-se um aparte:

Charles Müller (*baixo, para Reboux*) – Peguei por alto: "grau zero", "escrita branca", "a língua em sua pureza fundamental", "uma *norma* estilística", "hipótese maximalista", "o estilo como idioleto", "o socioleto", "*a* língua dita, pelo uso, "comum", "a estilística do desvio". Falta-me um.

Paul Reboux (*baixo, para Müller*) – "O substrato": seria uma pena esquecê-lo, esse aí. Imagina se com tudo isso a gente não consegue arrematar um trecho estruturalista!

Em seguida, a voz do Fauno levantou-se.

Stéphane Mallarmé – Se for do agrado de alguém, que a envergadura surpreende, incriminar...será a Língua, cujo embate aqui temos.

Daniel Bilous – Um embate e não um desvio (obrigado, Mestre). Conhece-se, de resto, a dificuldade do estilista que parte de tais premissas para isolar essa entidade geral, a norma anestilística. A objeção virá, aliás, do leitor mais obtuso e não menos do lingüista: esses escritores são inimitáveis, que seja!... pelo menos, eles o são *cada um a sua maneira*. Tratar-se-á sempre de estilo, quer dizer de *um* estilo e é o senhor, caro Reboux, que o enuncia:

um é "adamantino", o outro "luminoso", o terceiro "irretocável" (quaisquer que sejam as críticas a se opor a um estilo), etc. Senão, seria simplesmente impossível distingui-los entre si. E enquanto tal, essa maneira é imitável como qualquer outra.

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL – Porém não se pode argumentar que quanto mais amaneirado for um escritor, quer dizer, singular no tom e na expressão, mais será fácil contrafazê-lo?

MARCEL PROUST – Inversamente, creio eu, a extrema complicação e a extrema nudez tornam os pastiches difíceis.

DANIEL BILOUS – Difíceis, mas não impossíveis. Se se trata de imitar um estilo e se mesmo a "ausência de estilo" faz estilo, então o inimitável é uma quimera, quer dizer, num outro nível, um puro e simples postulado estratégico. A inimitabilidade constitui uma das virtudes que honra a hagiografia, essa doença endêmica da crítica literária. Pode-se duvidar que o vírus seja sempre o entusiasmo apaixonado do especialista pelo seu objeto. Incensar a literatura como arte do único não permite somente lhe preservar um certo valor. Também autoriza a receber os dividendos da operação: o único é por definição o que não se pode esgotar; falar do único, portanto, parecerá um empreendimento nobremente temerário. Conseqüentemente, não basta dizer que toda obra é, como seu autor, única. É preciso reforçar o truísmo, ou o mito – e afirmar enfaticamente que a obra é "original". Em primeira instância, com relação a todas que a precederam – eis uma meia-verdade; e posteriormente, nada menos: para garantir a plenitude da originalidade, é preciso que toda tentativa para refazê-la ou continuá-la seja inelutavelmente fadada ao fracasso ou ao derrisório – e eis a meia-mentira. O alicerce ideológico do edifício assim construído – o Sr. Proust não me contradirá em absoluto – é um *sainte-beuvismo* que renasce sempre: assimilem o escritor ao homem, associem a obra ao homem como o fruto a sua árvore, e escritor algum será jamais imitável.

POL VANDROMME – As aparências não são sempre tão enganosas quanto se imagina habitualmente. Mas ainda é preciso persuadir-se que são somente aparências e que, sempre, o gênio dos autores de primeira linha escapa às astúcias de uma atenção inquisitorial. Há, na obra de um grande escritor, uma parte irredutível, rebelde a tudo, aos mecanismos de sua própria criação como aos confrontos com uma crítica que exerce o mimetismo. Uma memória profunda não se deixa penetrar por uma memória de superfície.

DANIEL BILOUS – Que um pastichador sustente uma proposição semelhante só pode significar uma coisa: o quanto sua teoria permanece aquém de sua prática.

POL VANDROMME – E orgulho-me disso, caro senhor!

MAURICE MAETERLINCK – Mas o senhor nada diz, Mestre, e permanece em silêncio já há algum tempo.

CHARLES MÜLLER – *Prelúdio à tarde de um áfono...*

MARCEL PROUST (*para Paul Reboux, Charles Müller e Georges Maurevert*) – É agora! (*juntos, à maneira de Maeterlinck*) – Sim, que silêncio! Vocês escutam o silêncio! Oh, o terrível silêncio! Uma palavra, uma palavra antes que o silêncio!

JEAN-MARC BERNARD, *que escorregou para baixo da mesa, recitando versos* –

SILENCE

Funèbre cette nuit présage maints désastres
Inscrits au ciel en la noire absence des astres
Pour le poète seul agonisant ici.
Silence! et que retient ton stérile souci;
Car pour l'éternité le voici tributaire
Du Verbe que malgré son cœur il a dû taire.
Aussi bien si d'un mot vierge ensemble et subtil
Quelque jour, ignoré hélas! te rompait-il
Pur tu t'exhalerais parmi le soir insigne
Et pareil à la mort sur l'étang d'aucun cygne.[2]

RENÉ GHIL – Mas, calemo-nos: ele vai falar...

STÉPHANE MALLARMÉ – Que, mais ou menos, *todos* os livros contenham a fusão de algumas reiterações contadas; mesmo que fosse um só – no mundo, sua lei – bíblia como a simulam nações. A diferença, de uma obra para a outra, oferecendo tantas lições propostas num imenso concurso pelo texto verídico, entre as idades civilizadas ou – letradas.

VITOR CHKLOVSKI – Agradeço-lhe, Mestre, por estender sua proposição a todas as nações. Eu ainda acrescentaria: não somente o pastiche, mas toda obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. Um crítico de seu país, Ferdinand Brunetière, já o havia dito antes de mim: "De todas as influências que se exercem na história de uma literatura, a principal é a das obras sobre as obras".

Crítica e Sátira

JACQUES LAURENT – Para o crítico, a idéia de duplo é simples. Ele está frente ao criticado como o erudito frente ao fenômeno. Não se admitiria que um físico bancasse o dervixe girador porque estava observando uma corrente senoidal. O dilema não é muito complicado. Ou o crítico deixa de ser crítico ou, se ele o permanece, condena-se a permanecer estrangeiro à obra estudada, obrigado a ficar de fora para poder julgá-la, permanecer lúcido frente à demência e prosador frente à poesia. O pastiche é a única saída. Ele permite que se borboleteie, se o autor borboleteia, mas tem esse poder sem cair no ridículo, porque não se situa no universo do julgamento. O pastiche, como a obra pastichada, é um fenômeno.

PAUL REBOUX – Por isso, o pastiche é uma forma da crítica literária, e não a menos eficaz.

MARCEL PROUST – No meu caso, *L'Affaire Lemoine* foi preguiça de fazer crítica literária, por divertimento de fazer crítica "em ação". Primeiramente, quis publicar esses pastiches com estudos críticos paralelos sobre os mesmos escritores, os estudos enunciando de um modo analítico o que os pastiches figuravam instintivamente (e vice-versa), sem dar prioridade nem à inteligência que explica nem ao instinto que reproduz.

DANIEL BILOUS – Você falava, Jacques Laurent, de apreciação do leitor. Ora, o que se chama na França de crítica literária sempre se dividiu entre a análise mais ou menos fina de um texto ou de uma obra e o julgamento mais ou menos severo que se tem direito de formular a seu respeito. Trata-se de descrever um estilo ou de avaliar uma prática e seus resultados?

PAUL REBOUX – Permita-me responder: um não existe sem o outro. Mas a nossos olhos, o pastiche é superior: um discurso pedante não vale uma pilhéria para desencorajar um ridículo, assinalar um erro, caracterizar um escritor, preservar o público de um arrebatamento. Um livro de pastiches é uma necessidade estética. Clareia o horizonte literário. Ele serve de alerta para os idiotas que se deixam enganar pelos maliciosos hábeis demais em mascarar, graças a uma obscuridade metódica, sua impotência.

MARCEL PROUST (*baixo, para Mallarmé*) – Siga meu olhar...

STÉPHANE MALLARMÉ (*baixo, para Proust*) – Ah, o seu também?[3]

MARCEL PROUST (*baixo, para Mallarmé*) – *Touché*!

Paul Reboux – Ele ensina o pensamento nítido, o falar claro, a arte de não representar redondo o que é quadrado, de evocar a natureza não através de vagas e fugazes analogias, mas por imagens que se impõem e por fórmulas estritas.

Stéphane Mallarmé (*para Proust*) – Isso, acho que é com você.

Marcel Proust (*para Mallarmé*) – Com você também: não somente cultivou o demônio da analogia, como você também restringiu a expressão até generalizar a elipse.

Remy de Gourmont – Devo ter escrito algo assim.

Paul Reboux – Se você vestiu a carapuça... O imitador faz-nos compreender, zombando dos pretensiosos e dos velhacos, que não se escreve somente para si, para brincar, para exprimir emoções que se teve. Deve-se escrever para se fazer compreender, para comunicar aos outros o que se sentiu. Ele mostra o que se arrisca, distanciando-se dos caminhos do equilíbrio e do bom senso.

Subitamente, Marcel Proust é tomado de uma violenta crise. Celeste acorre e o conduz para o quarto da senhorita Mallarmé. O debate é retomado depois dessa interrupção.

Gérard Genette – Portanto, ato, Sr Reboux. Mas essa apologia da clareza, do bom senso, a idéia de que certas imagens se imporiam e outras não, esse ideal da fórmula estrita, tudo isso é um pouco datado.

Paul Reboux – E de quando, por favor?

Gérard Genette – De 1820, já que você faz questão de milésimos. Parece que estamos ouvindo uma dessas diatribes dos "clássicos" contra os "românticos". Mas talvez nisso consista o espírito da "charge", que você, Masson e tantos outros, ilustram e que me parece ser o antípoda do espírito do pastiche, ao menos o de Proust.

Paul Reboux – Vamos lá, então. Marcel Proust.... – a porta está fechada? – Proust, como eu dizia, escreveu alguns *A la manière de...*em que se atestavam sua cultura e sua delicadeza. Mas, perdoem-me, eles nunca "decolaram". Mesmo meritórios, eles permaneciam cinzentos e tediosos. A maior parte das tentativas desse gênero sofre do mesmo inconveniente. Elas não divertem nem pela aspereza, que consiste em submeter à pena de um escritor frases que o ridicularizam, nem pela invenção de uma anedota. São imitações pálidas como um velho espelho que reproduz sem deformar.

Stéphane Mallarmé, alisando a barba de frente para o espelho – Tais reflexos têm seu charme!

Paul Reboux – Demasiadamente discreto. Müller e eu sempre começamos inventando uma história alegre por si só, e capaz de divertir, independentemente do autor imitado.

Charles Müller – Mas às suas custas.

Paul Reboux – Até um certo ponto. Quanto a nos tratar de clássicos, é um pouco forte: você não leu nosso – perdão! a *Cléopastre* de Müller, por Jean Racine?[4]

Charles Müller – É o contrário.

Paul Reboux – Sim, perdoe-me, é a emoção! Vocês esqueceram minha *Oraison funèbre de Madame Adèle, Abbesse de Volleyclault, par Jacques-Bénigne Bossuet, Aigle de Meaux*?[5] Vocês saberiam que ninguém escapa a nosso espelho deformante que, no fundo, é uma lupa. Julgar sem palmatória e sem regras, reformar divertindo, isso é próprio a um espírito liberado dos dogmas e das modas, quer dizer, superior às doutrinas e aos esnobes.

L'Abbé Sallier – Eu mesmo tinha dado essa definição para o quarto tipo do que chamava de "paródia": fazer versos dentro do gosto e do estilo de certos autores pouco aprovados.

Charles Nodier – Falsifica-se sem problema algum defeito notável, mas é preciso outras faculdades para imitar bem o que é perfeito.

Jean-François Marmontel – Assim, Montaigne. Ele parece, às vezes, falar de forma lânguida e alongada, e foi o que La Bruyère copiou dele: o defeito[6].

Roland Barthes – Só que nossos duetistas generalizam a reprovação, uma vez que suas charges não poupam muita gente. Os letrados classificar-se-iam exclusivamente entre pretensiosos e vadios. A seus olhos, Reboux, quem "escreve", no sentido que viemos a dar a tal verbo, só pode escrever *mal*.

Michel Perrin – Ora, não se zomba bem senão do que se ama... ou do que se amou.

Paul Reboux (*arrasado*) – Eles são sublimes! E muito modernos, de verdade!

Jacques Laurent – Eu tampouco concordo com você, Reboux. Mesmo satírica, a imitação não poderia funcionar como uma polícia na República das letras. Num bom pastiche, o pastichador tem uma causa em comum com sua vítima.

Paul Reboux e Charles Müller – Não, jamais! ...

Jacques Laurent – E talvez seja uma pena. Enquanto um crítico consumidor escreverá que a cena II do III ganharia em ser encurtada, que um crítico egoísta dirá por que lhe agrada a lentidão dessa cena em que ele encontra etc... o pastichador talvez seja o único a compreender que a tal cena de seu autor modelo, vista de longe, ganharia sem dúvida em ser encurtada mas não é encurtável, que o autor não a sentiu lenta, e que, reagindo contra seus obstáculos interiores, ele talvez nunca tenha se considerado tão rápido quanto nesse momento.

Pastiche e paródia

Lilith pulou para o colo de Mauclair, depois para a mesa, que lhe é proibida.

Paul Valéry – Foi Victor Hugo quem falou do gato como de um "tigre de apartamento".

Stéphane Mallarmé – É a filha da gata do Baudelaire, sabia? Ela não é muito brava, é antes uma paródia de tigre!

Gérard Genette – Os Gongourts falavam de uma "paródia de floresta", a respeito do bosque de Vincennes.

Jacques Laurent – Ganha-se pouco em empregar a torto e a direito uma palavra como essa.

Charles Nodier – Qual?

Jacques Laurent – "Paródia". Hoje o público veio a dar o nome de pastichador a parodistas, quer dizer, àqueles que se contentam em transportar uma obra nobre para o gênero burlesco. De fato, o pastichador estava outrora tão distante do parodista que era, em geral, um gatuno cuja intenção era vender suas falsificações como verdadeiras, o que lhe tiraria qualquer vontade de ridicularizar sua vítima. A mesma razão obrigava-o a reagrupar em seu pastiche os tiques mais freqüentes do mestre e, por isso mesmo, a esboçar, por mais formal que fosse, uma crítica interior.

Gérard Genette – Contrariamente à paródia, cuja função é *desviar* a letra de um texto, dando-se portanto como restrição compensatória respeitá-la o mais que possa, o pastiche, cuja função é *imitar* a letra, salva sua honra no fato de lhe dever literalmente o menos possível. A citação bruta, ou empréstimo, não encontra aí, de modo algum, seu lugar.

REMY DE GOURMONT – O pastiche deve conter as palavras favoritas do autor original e até certos começos de frases que retornem textualmente dentro de um estilo; mas de forma alguma frases inteiras. Se a imitação é assumida, seria então o centão, exercício completamente diferente e ao qual Ausone quase conseguiu dar aparência de valor literário.

BERNARDO SCHIAVETTA – Esse *quase* é muito severo.

JAN BAETENS – E o consegue em monovocalismo!

DANIEL BILOUS – Para a poética, cujo método é hipotético-dedutivo, efetivamente, a citação mais ou menos literal é o contrário da imitação. Mas há uma outra abordagem indutiva e um pouco empírica, própria, certamente, aos literários, que consiste em considerar as produções reais. Ela leva a constatar, em muitos pastiches, vários empréstimos brutos.

MICHEL PERRIN – É verdade: misturados às frases de minha safra, há na minha coletânea *Monnaie de singe* diversos fragmentos autênticos, diversas citações entremeadas...

PAUL REBOUX – E no volume de Courteline intitulado *Le miroir concave*...

DANIEL BILOUS – Muito bonito, o título, para traduzir a convergência de traços levando ao pastiche...

PAUL REBOUX – De fato; bem, o trecho intitulado *Le coup de marteau*, em que, depois de tantos outros, o humorista divertiu-se *coppeisando*, terminou com um verso do próprio Coppée, com aquele achatamento estudado e voluntário cujo exemplo François Coppée havia espertamente dado:

> "E não acho isso tão ridículo assim."

DANIEL BILOUS – Em *Les érotiques*,[7] dentre seus trinta alvos, Julie Bourrache fez um texto autêntico esgueirar-se, entre *Le chat dormant* de Perrault, *Les ennuis du lit* de Balzac, *le Gross-Culo* de Bram Stoker, le *Aimez-vous aimer?* De Françoise Sagan e o *En attendant Godmiche* de Beckett! Mas o Sr. Proust está voltando, e talvez ele tenha uma opinião sobre isso.

MARCEL PROUST – Sim, mas por gentileza, afastem esse gato. Pessoalmente, tive duas lembranças involuntárias. Fiquei tão contrariado que seria capaz de reimprimir meus pequenos pastiches, só para tirar as duas frases (duas do conjunto dos pastiches) que me parecem destoar um pouco. Felizmente que são apenas três ou quatro linhas ao todo em talvez cinco ou seis mil. Mas só vejo isso. E tenho o tempo todo medo de fazer novas descobertas. Mas explorei a obra de meus pastichados – e não achei nada mais.

DANIEL BILOUS – O negócio talvez seja a plausibilidade mimética. Um empréstimo, se ele chama a atenção, remete ao próprio texto do qual é um segmento. Mas essa ancoragem tem um revés terrível: com a identificação da fonte, é a mudança de sentido ligada ao contexto novo que salta aos olhos.

BERNARDO SCHIAVETTA – Como no caso do centão.

DANIEL BILOUS – Exatamente. Mas se o Sr. Proust fala de suas "lembranças involuntárias" como de tarefas horríveis (ao contrário da pequena *madeleine* que abre universos!), é certamente porque o mimetismo supõe uma conformidade que aceita mal essa traição implicando no desvio do sentido. Além disso, parece improvável, e portanto muito pouco plausível, que um autor "original" se cite a si mesmo, ou seja, que se repita literalmente, servindo-se dos mesmos enunciados várias vezes.

GÉRARD GENETTE – Você se esquece do *Nouveau Roman*?

DANIEL BILOUS – Vejo-o como uma transgressão do uso corrente, em que a ficção permanece um discurso. Mas o autor pode, é claro, citar outros, como quando o Renan da *Affaire Lemoine* cita a Condessa de Noailles.

MARCEL PROUST – Não efetuei uma correção no Renan. Mas fiquei de tal modo inspirado que acrescentei às provas páginas inteiras com cola, e foi tão no último minuto que há, efetivamente, citações da Sra. de Noailles que não pude verificar.

DANIEL BILOUS – Exatas ou não, elas não comprometiam, de modo algum, a semelhança com o modelo. Por outro lado, é um dos prazeres da paródia, e não dos menores, colocar, de algum modo, um autor em contradição com ele mesmo, desviando o sentido de suas próprias palavras.

GÉRAD GENETTE – A auto-repetição traça a fronteira entre a imitação e o que nomeio transformação. O que eu disse duas vezes, ou mais, deixa de me pertencer para me caracterizar, e pode me deixar por simples transferência de imitação: repetindo-me, eu já me imito, e podem nesse ponto imitar-me, repetindo-me. O que digo duas vezes não é mais minha verdade, mas uma verdade sobre mim, que pertence a todo mundo.

DANIEL BILOUS – Isso também vale para a escrita néo-romanesca. Portanto, o critério da repetição com virtude mimética, segundo você, é a freqüência de certos enunciados, que se tornam fórmulas, como em Homero.

GÉRARD GENETTE – Ou o recorrente "Eis por que" de Balzac.

Daniel Bilous – Que seja; mas existe uma outra forma de recorrência em literatura: a repetição da coisa lida, relida e rerelida. Talvez tenhamos esquecido o que significa "célebre", em latim?

Remy de Gourmont – "Citado por um grande número de pessoas"?

Daniel Bilous – Obrigado. A obra, uma vez escrita, começa sua carreira de leituras. A recorrência, à qual deveríamos dar um grande lugar, ao lado da freqüência textual, é, digamos, a freqüência *leitoral* do texto – sua celebridade – que pode, de resto, articular-se sem problema com a primeira. A imagem de um estilo, nas nossas sociedades escolarizadas, passa pela freqüência voluntária ou imposta pelas antologias, manuais escolares, e sabemos a que ponto a escolha recai sempre sobre os mesmos...

Georges-Armand Masson – *Chorceaux moisis*.[8] Perdão, escapou: foi assim que intitulei uma das minhas coletâneas.

Paul Reboux – Se a leitura dos modelos é necessária, também é perigosa. Charles Müller e eu fazíamos com freqüência tal experiência. A primeira operação intelectual levando a imaginar qual o lado bufão da história que resumirá o escritor, o roteiro se estabelece, leio então a obra inteira do escritor... É preciso ler para impregnar-se de seu pensamento, viver sua atmosfera, estabelecer uma espécie de intensa corrente de simpatia intelectual. Ao ler, sublinho. Não copio, pois a corrente seria interrompida. Sublinho as palavras típicas, os componentes das frases características, os assuntos familiares, os nomes próprios ou de lugar, as modalidades de sintaxe, tudo que forma, em resumo, a personalidade própria do autor.

Marcel Proust – O resultado, aliás, é, freqüentemente, uma imagem sintética muito difícil de desfazer. Quando escrevi, outrora, um pastiche, detestável, aliás, de Flaubert, não me perguntei se o canto que ouvia em mim provinha das repetições dos imperfeitos ou dos particípios presente. Sem isso, jamais teria podido transcrevê-lo.

Georges Maurevert – "*Tornamo-nos parodistas, mas nascemos pastichadores*".

Paul Reboux – Reconheçamos *o lugar* do instinto. Quando nos ocorreu ter de fazer "empréstimos" brutos, sempre foi por razão imperativa. Se eu citasse frases autênticas de Chateaubriand, vocês me tomariam por um farsante: "Meu opúsculo teve profundas conseqüências em todo o universo"; ou então: "Escrevi história e fiz história". O cúmulo em um autor, e o que justifica nosso trabalho, são esses momentos em que não teríamos nada a acrescentar,

tanto o que ele próprio diz – e, para o divino Visconde, o que ele diz *dele* mesmo – parece... com ele! Desse cotejamento entre o autêntico e o apócrifo, lucramos muito: uma contaminação, uma osmose.

Pol Vandromme – Certamente, mas resta uma pequena diferença: o que, no texto original, tendia para a complacência, aparece, no texto apócrifo, como lucidez irônica.

Daniel Bilous – À condição, talvez, que o contexto imitativo seja bastante poderoso, em volume e intensidade, para compensar o sentimento de pura e simples retomada. Engastados no conjunto já muito parecido, citação e empréstimo fundem-se na massa, como é o caso das "restaurações" bem feitas, para os quadros. É o caso do seu Maeterlinck, eu acho, Sr. Reboux.

Maurice Maeterlinck – Que me fez rir bastante, confesso.

Paul Reboux – Que bom. Em nosso pastiche intitulado: *Idrofile e Filigrane*, exageramos naturalmente a simplicidade das formulações, a ingenuidade do enredo, e essa mania que as pessoas têm, em *Pelléas et Mélisande*, em *La Mort de Tintagiles*, em *Intérieur*, em *Aglavine et Sélysette*, de sempre perceber coisas extraordinárias, pronunciar com profundidade e gravidade palavras vãs, e de repetir essas palavras infatigavelmente.

Remy de Gourmont, *lendo* –

> "La Nourrice. – Mais alors, je vais voir la ville.
> Maleine – Je ne vois pas la ville.
> La Nourrice – Vous ne voyez pas la ville?
> Maleine – Je ne vois pas la ville.
> La Nourrice – Vous ne voyez pas le beffroi" [9]

Não, Müller, inútil se agitar nessa cadeira: você não escreveu isso!

Charles Müller – Creia, como lamento!

Remy de Gourmont – Foi tirado de *La Princesse Maleine*. Fato é que esse sistema quase irritante de repetições fraseológicas cansa.

Maurice Maeterlinck – Caro Senhor-Crítico, teria sido fácil suprimir de *La Princesse Maleine* muitas ingenuidades perigosas, algumas cenas inúteis e a maior parte dessas repetições de espanto. Mas vou lhe dizer meu segredo quanto a esses diálogos. *Não se trata de arte*. Os camponeses de minha terra, cuja inteligência é preguiçosa, têm o costume de pronunciar várias vezes os

mesmos epítetos ou os mesmos verbos. Esse hábito dá a seu discurso um caráter de gravidade ao mesmo tempo pueril e sentenciosa. Inspirei-me disso, julgando que um personagem lendário tinha alguma afinidade com um homem do campo e podia falar a mesma linguagem... Fui levado por uma espécie de instinto de imitação e não pelo desejo de me singularizar.

DANIEL BILOUS – Seus inumeráveis pastichadores imitaram, então, uma imitação!

GÉRARD GENETTE – O que eu dizia?

PAUL REBOUX – Maeterlinck, você é um grande poeta, é excelente evocando atmosferas dolorosas, atmosferas trágicas... E, naturalmente, atmosferas não se pintam com traços, nem com palavras, que são os traços através dos quais se fixa o pensamento. Isso se pinta – meu Deus! Não sei como – com termos imprecisos, frases mal coordenadas, associações de idéias bizarras, repetições... Seria necessário que imitássemos Maeterlinck e sua atmosfera. Como? O procedimento que empregamos vai, certamente, parecer-lhes indecente.

GEORGES MAUREVERT – Esperamos o pior.

PAUL REBOUX – Segundo nosso método habitual, anotamos por alto, lendo *Pelléas, Intérieur, Les Aveugles, Aglaveine et Sélysette*, as fórmulas que nos pareciam mais características. Depois, as transcrevemos sobre pequenos pedaços de papel.

JAN BAETENS – Seu pastiche seria então um *patchwork*? Interessante...

PAUL REBOUX – Não totalmente: acrescentávamos a cada uma alguma coisa de ligeiramente excessivo, um pouco elevado, alguma coisa como um sustenido. Dobramos todos esses pedaços de papel em quatro, e os colocamos num chapéu; em seguida, para que nossa peça tivesse essa espécie de inesperado envolvente que tem a vida, essa incoerência e essa contradição tão filosóficas que oferece o teatro de Maeterlinck, nós tiramos do chapéu as fórmulas, uma a uma e nós as transcrevemos na ordem em que tiramos.

BERNARDO SCHIAVETTA – Esse sorteio coloca sua peça nos antípodas do centão clássico, em que os fragmentos são selecionados em função de uma coerência, em qualquer nível em que a procurarmos.

DANIEL BILOUS – De qualquer modo, vocês reescreveram essas fórmulas e esses fragmentos, no sentido de um agravamento do sistema estilístico que eles revelam. A imitação, e sua arte, estão totalmente nesse trabalho de reescrita. O que, entre outras coisas, basta para distinguir sua prática da de um Scarron, que, em *Virgile travesti*, não imita a *Eneida*, mas o falar do populacho para narrar de novo a *Eneida*.

Imitações

GÉRARD GENETTE – O parodista ou o travestidor apodera-se de um texto e o transforma segundo tal restrição formal ou tal intenção semântica, ou o transpõe de modo uniforme e mecânico num outro estilo. O pastichador apodera-se de um estilo – objeto este um pouco menos fácil, ou imediato a se compreender –, e esse estilo lhe dita seu texto. Em outras palavras, o parodista ou travestidor lida essencialmente com um texto e acessoriamente com um estilo; inversamente, o imitador lida essencialmente com o estilo e acessoriamente com o texto.

CHARLES NODIER – Certo, mas eu gostaria que nós precisássemos essa famosa noção. Num pastiche, os contornos familiares de um escritor podem ser encontrados, mas não na ordem e na sucessão de suas idéias. A forma do estilo é uma espécie de mecanismo que se reduz a alguns procedimentos, que os autores escolhem segundo sua tendência ou faculdade; mas a concepção de um plano é o resultado de uma forma expressa e particular de sentir as relações entre as coisas, e é mais ou menos impossível descobrir seu segredo. Eu não acreditaria na perfeição de uma imitação de estilo que tivesse certa extensão, por que o sistema da composição me alertaria, mesmo quando a construção da frase me iludisse.

DANIEL BILOUS – Inimitável não morto! O que você está chamando de "sistema da composição", os antigos chamavam de *inventio* e *dispositio*. Ora tais aspectos, o modelo permite observá-los, deduzir um número suficiente de fórmulas, e portanto refazê-los.

PAUL REBOUX – Há um bom exemplo. Você tentou ler alguma coisa de Chateaubriand? Sim, sem dúvida. Encontramos nele, além do orgulho, mencionei há pouco, três outras características principais. O tédio, em primeiro lugar: ele é extraordinariamente entediante.

CHARLES MÜLLER – Jules Lemaître dizia-nos em particular: " Sua obra provoca longos bocejos".

PAUL REBOUX – Exostismo, também. Chateaubriand aplicou-se em descrever países longínquos; e até, a julgar pelo diário de seu camareiro, aconteceu-lhe descrever países onde nunca esteve. O resultado disso foram certos erros nos nomes de aves e de plantas. Tiramos partido dessa fraqueza prestamente.

CHARLES MÜLLER (*lendo*) –

> "Quando voltei a mim, estava deitado sobre um leito de sensitivas. Um arcabosteiro gigantesco estendia seus ramos sobre minha fronte. Diante de mim, a savana desdo-

brava seus quadros risonhos. Aqui, passavam cervos; ali, perseguiam-se opossuns; adiante, ocarinas, espécie de roedores bastante parecidos com nossos coelhos da Europa, balançavam-se nos galhos, pendurados pelas longas caldas."[10]

PAUL REBOUX – Romantismo, enfim. Chateaubriand é do tempo em que os heróis de romances choravam, choravam como uma Madalena arrependida, derramavam torrentes de lágrimas. Dê-me o livro, Charles:

> "Ah! como teria merecido ser lamentado, aquele que, diante de tais palavras, não se tivesse prostrado, cheio de gratidão, frente aos decretos da divina Providência! Meu pranto serpenteava sobre minha face, tal um borbotão que os abismos da terra tentassem em vão reter, ou tal o leite nutriente, mas inútil, que o seio materno faz jorrar como uma libação no túmulo do defunto recém-nascido."

GÉRARD GENETTE – Quase todos esses traços têm a ver com o conteúdo da obra, mesmo se no meio desse palavrório, vocês os restituam com bemóis e sustenidos. Quando digo que o alvo do imitador é um estilo, incluo nele os motivos temáticos que comporta. O conceito de estilo deve ser tomado aqui em seu sentido mais amplo: trata-se de uma maneira, no plano temático como no plano formal.

MAXIMILIEN VOX – O ajuste é feliz, mas pode-se ir mais longe. Aprecio, quanto a mim, um autor que põe seu talento muito particular a imitar os escritores que ele praticou, não raro admirou. Digo *imitar*, não *parodiar* nem *pastichar*.

GÉRARD GENETTE – É o que chamo de forjar, ou seja imitar num registro sério. Quanto às formas que despertam o riso ou o sorriso, oporia a que zomba do modelo e a que se desenvolve como puro exercício.

RAYMOND QUENEAU – ... de estilo.

GÉRARD GENETTE – Justamente. Esse "pastiche" é fruto de um puro ludismo. Reboux et Müller parecem-me exemplos de imitação satírica...

PAUL REBOUX – que ainda agora você chamou de "charge".

GÉRARD GENETTE – Porque não se pode zombar sem caricaturar. Proust ilustraria a imitação lúdica, para a qual reservo o nome de pastiche.

DANIEL BILOUS – Essa questão terá ecos sem dúvida, mas de Reboux a Proust, a diferença é um caso...

CHARLES MÜLLER – ....de natureza.

DANIEL BILOUS – Antes, de grau, com uma fronteira porosa tal um pontilhado.

Gérard Genette – Você leu direitinho meu quadro.

Maximilien Vox – Mas o pastiche é às vezes uma espécie de *commedia dell'arte*, onde se trata mais de chamar a atenção para o artista do que para a fábula que ele deve representar. O pastichador, através de muitos trejeitos, leva incessantemente o leitor (o espectador) a exclamar: "como ele é esperto!". Ora, tal não é o caso, por exemplo, de um Silvain Monod.

Paul Reboux – Cuja bela coletânea eu prefaciei.

Maximilien Vox – Lembramos disso. Esse homem sério, e até grave, não tem tanto a intenção de alegrar-nos às custas de seu modelo, como de copiar seus traços com uma paciência, um realismo, uma fineza que pudessem nos fazer confundir a cópia com o original.

Gérard Genette – É o ideal do forjar, ou do apócrifo sério que você descreve: um mimotexto cuja restrição seria a de passar por autêntica aos olhos de um leitor de uma competência absoluta e infalível. Essa restrição acarreta obviamente regras negativas tal como a ausência de anacronismo, por exemplo.

Marcel Proust – Cometi alguns nos meus – como você chama – "mimotextos". Fiz, ainda sobre *L'affaire Lemoine*, um pastiche de Saint-Simon e inseri nele uma passagem sobre a Sra.Strauss. Em princípio, não para colocar num pastiche do século XVII nomes que evocam, com tanta força como o seu, todas as graças do século XX. Isso cria dissonância, ou seja, o contrário do pastiche. Mas por outro lado, meu coração e meu pensamento falavam mais alto que essa razão técnica.

Gérard Genette – Cada um com suas fraquezas. Mas há também uma regra positiva que se pode grosseiramente formular da seguinte maneira: conter os mesmos traços estilísticos do original (mas às custas de novos desempenhos e, em princípio, sem empréstimos literais), nem mais nem menos, e na mesma proporção. Não creio que ao se forjar, tais regras sejam respeitadas.

Jean-Marc Bernard – Meu pequeno *Silence* de ainda há pouco fez, em seu tempo, um certo barulho. Ele basta, creio eu, para lhe tirar a razão, senhor.

Daniel Bilous – Não se pode nunca dizer: "o falso existe, eu o encontrei.". O destino do apócrifo é cessar de sê-lo imediatamente depois de ter sido identificado como tal. Por definição, o verdadeiro falso é impercebível, escondido entre os autênticos; a poética postula a existência destes, mas não poderia nunca fornecer um exemplo concreto. Por outro lado, a hipótese de

um leitor com uma competência absoluta e infalível é sem dúvida uma utopia, o que complica um pouco as coisas.

PAUL REBOUX – E também, seria preciso supor que o estilo de um autor é reconhecível, como se ele escrevesse sempre da mesma maneira. Nenhuma certeza, quanto a isso. Segundo uma prática inversa do pastiche, eu fiz um livro há tempos, onde eu compilava citações sem nome de autor, e perguntava: "De quem é?" (era o título da obra); eu os tinha escolhido, obviamente, entre os menos típicos, para que o leitor, diante das respostas, medisse as dificuldades extremas da especialização nas letras. Espontaneamente, nunca teria associado tal fragmento a tal assinatura.

DANIEL BILOUS – Em suma, um texto é autêntico porque um autor ali escreve à sua própria maneira, ou então porque escreve de outra maneira. Infelizmente, ele pode ser apócrifo pelas mesmas razões.

MAXIMILIEN VOX – Mas o falso é uma impasse, da qual Monod, por exemplo, não padece. Ele não tem outro objetivo, como o pintor com seu *trompe-l'oeil*, senão fazer semelhante. De fato, é com os mestres do naturalismo barroco que se aparentam; há algo do Arcimboldo em sua maneira igual e minuciosa, que à terceira vista revela um rosto, uma efígie falante – ali onde só tínhamos visto rochedos ou legumes. E já que se trata de batizar formas e práticas, deveríamos – para definir essas miniaturas onde se encontra imitada até a poeira do tempo – inventar uma palavra nova, um vocábulo que lhes fosse próprio: por exemplo o de FAXIMILE.

Ele escreve a palavra e faz circular o papel.

DANIEL BILOUS – Se estou lendo direito, seu termo sugere, até em sua grafia, ao mesmo tempo: o *simili* que ele pretende ser, mas recusando também o que ele não é; nem *fac-simile* (a cópia, o plágio), nem *falso.* Nessas condições, apenas uma dupla assinatura, ou uma menção como "à maneira de..." permitem distinguir a imitação e o texto autêntico.

MAXIMILIEN VOX – Por certo: o *faximile* é um apócrifo que se declara de ante-mão, mas na margem.

JACQUES LAURENT – Trata-se de fato de uma solução econômica para resolver o dilema do imitador, que remete para a função crítica. Isso não é evidente. O pastichador tem um contrato: ele veste a roupa do leão mas fica aparecendo a orelha.

CHARLES MÜLLER (*baixo, para Paul Reboux*) – Nos chamou de burros!...

PAUL REBOUX (*baixo, para Charles Müller*) – Acalme-se. Afinal, é La Fontaine.

JACQUES LAURENT – Há uma constante terrível, a incerteza. Melhor se imita, menos se oferece ao público a ocasião de julgar. Mais se caricatura para abrir os olhos do leitor, menos se imita. Ficamos divididos entre uma docilidade que não expõe nada, e uma demonstração que trai. O autor é entediante? O pastichador terá que sê-lo, deixando que se adivinhe o tédio, mas discretamente, senão haveria fracasso quanto a essa tentativa, bergsoniana se quisermos, de crítica pela interioridade.

PAUL REBOUX – Müller e eu, nós calculamos tal risco. Ao ler nosso Paul Adam – um autor passavelmente tedioso – Maurice Donnay nos escreveu: “É tão justo, tão verdadeiro, tão isso, que não pude chegar até o final”.

JACQUES LAURENT – Isso prova pelo menos uma coisa: o exercício não é menos difícil para o leitor do que para o autor. Para um como para o outro, trata-se de crer e não crer.

OSCAR WILDE – De alguma forma, a suspensão voluntária da incredulidade.

DANIEL BILOUS – A frase não é sua, mas de Coleridge. Mas não se torna menos verdadeira por isso: o mundo das obras supostas é por inteiro um universo de ficção.

Pastiche e criação

DENIS DIDEROT – Estou bastante zangado com essa palavra, pastiche, que marca desprezo e que pode desencorajar os artistas, afastando-os da imitação dos melhores mestres antigos.

DANIEL BILOUS – Mas há um abismo entre, de um lado, a imitação como exercício abertamente assumido por sua artificialidade, promovida à classe de gênero literário pelos Reboux, Proust, Masson, etc., e do outro, a imitação defendida por toda uma tradição clássica, que encontra sua plena realização com La Fontaine: a imitação, como o senhor diz, “dos melhores mestres antigos” não quer outra coisa do que ultrapassar a si própria, ou seja a inovação.

MARCEL PROUST – A fronteira que o senhor traça não é tão precisa. A mim, a idéia da *Affaire Lemoine* veio-me de um livrinho que fez furor, lá pelo ano de 1907: os tais *À maneira de...*

PAUL REBOUX E CHARLES MÜLLER, *juntos* – Eu tinha certeza!

MARCEL PROUST – Por que eu esconderia? Ora, tratava-se, para mim, de uma questão de higiene: é preciso purgar-se do vício natural da idolatria e da imitação. E ao invés de fazer sorrateiramente algo que lembrasse Michelet ou os Goncourt assinando-o (aqui os nomes de tais ou quais de nossos contemporâneos mais amáveis), fazer abertamente pastiches, para em seguida voltar a ser, apenas, Marcel Proust quando escrevo romances. Assim, no que diz respeito à intoxicação flaubertiana, não me cansarei de recomendar aos escritores a virtude purgativa, exorcizante do pastiche. Quando se acaba de escrever um livro, não somente se gostaria de continuar a viver com seus personagens, com a senhora de Beauséant, com Frédéric Moreau, como também nossa voz interior, que foi disciplinada ao longo da leitura a seguir o ritmo de um Balzac, de um Flaubert, gostaria de falar como eles. Deve-se deixá-la em paz, por um momento, deixar o pedal prolongar o som, isto é, fazer um pastiche voluntário, para poder, depois disso, se tornar novamente original e não fazer durante toda a vida pastiches involuntários.

PAUL REBOUX (*baixo, para Müller*) – Está vendo, o pastiche depende do toque.

CHARLES MÜLLER (*baixo, para Reboux*) – Você está exagerando!

REMY DE GOURMONT – O pastiche involuntário, logo desajeitado, atormentado por remorsos, entrecortado de arrependimentos, remete para quase toda a pequena literatura corrente. Assim que um romance obtém um grande êxito, começam seus pastiches a aparecerem por toda parte. Os falsos *Caracteres*, em continuação aos do Sr. de la Bruyère, são livros ainda comuns; no início do século XIX, ainda se pastichava *Telêmaco*.

CHARLES MÜLLER (*para Proust*) – Certo, mas essa divisão entre originalidade e imitação corre o risco de levar a um mal-entendido. Ligada à leitura de obras fortes, a imitação seria, a deduzir pelo que o senhor diz, imediata, espontânea e portanto, fácil, enquanto que ser original suporia uma separação dolorosa com relação aos modelos de todos os tipos. Concordo com o segundo ponto, mas estamos todos aqui para atestar que existe uma arte – e particularmente árdua, vocês sabem do que estou falando– do que o senhor está chamando de pastiche voluntário.

JACQUES LAURENT – Uma arte atravessada de paradoxos. De fato, se o pastichador é apenas um imitador, ele perecerá. Não se imita a invenção.

MARCEL PROUST – Por certo. Um autor moderno, que quisesse escrever à maneira de Saint-Simon, poderia copiar a primeira linha do retrato de Villars: “Era um homem moreno bastante alto com uma fisionomia expressiva, aberta,

saliente", mas que determinismo poderia lhe fazer encontrar a segunda linha que começa com "e verdadeiramente um pouco louca"? É que a imitação puramente formal da variedade não é senão vazio e uniformidade, ou seja, o que mais se opõe à variedade. O que chamamos de estilo não é de modo algum um adorno; não se trata nem mesmo de uma questão de técnica, é como a cor para os pintores, uma qualidade da visão, uma revelação do universo particular que cada um de nós vê e que não é visto pelos outros.

JACQUES LAURENT – Por conseqüência, o conhecimento de uma obra e a vontade de expressá-la não bastam para o pastichador. Uma vez instalado no terreno do mestre, encontrará apenas seus tiques se não dispuser, ele próprio, de um imprevisto criador.

DANIEL BILOUS – Mas se o imprevisto é absoluto, não há mais imitação possível. De fato, o que convém procurar no outro é justamente sua arte de imitar: que haja, entre os mimetismos e os traços que parecem imprevisíveis, a mesma relação que separa, em Saint-Simon, a primeira linha do retrato de Villars da segunda. Um desvio interno, ele pode ser imitado como o resto, e pode ser considerado como típico, até mesmo como um tique, pela freqüentação – volto a dizer – que o aclimata dentro do horizonte estilístico.

GÉRARD GENETTE – O imprevisto criador de que você fala, Laurent, não pode remeter para o imprevisível. Li certa vez em Balzac, por exemplo, o seguinte: "Lady Stanhope, essa pedante do deserto."

MARCEL PROUST – O senhor roubou meu exemplo!

GÉRARD GENETTE – Pertencem a todos, mas obrigado mesmo assim. Não lançaria mão da facilidade que é reproduzir um pastiche, tal qual esse simples *balzaquema*: um pastiche não é um *pot-pourri*, deve proceder de um esforço de imitação, ou seja, de recriação. Pois então, observo que esse passe pertence, em Balzac, a uma classe de enunciados do tipo, digamos ao acaso, "Bianchon, l'Ambroise Paré do século XIX", ou "César Birotteau, esse Napoleão da perfumaria". Da aproximação dessas ocorrências análogas, extraio um modelo de competência, a fórmula *x*, *esse y de z*, que é, ela, o *balzaquismo* propriamente dito, a classe das locuções idiomáticas cujas *performances* se dispersam e diversificam no texto balzaquiano; em seguida, a partir desse modelo iterativo, formo uma nova *performance*, que eu posso legitimamente considerar como (e situar em) um pastiche de Balzac...

MARCEL PROUST – "Sr. de Talleyrand, esse Roger Bacon da natureza social"?

Gérard Genette –Agora, é o senhor que me toma minhas fórmulas?

Paul Reboux – Ele lhas *retoma*. Se me permite, esta aqui provém de *L'affaire Lemoine dans un roman de Balzac*, por Marcel Proust.

Daniel Bilous – Nesse plano, torna-se talvez vão distinguir o meu do seu. O próprio do balzaquismo é permitir que se faça algo que remete para Balzac e que não seja Balzac.

Marcel Proust – Eu não teria formulado melhor. Existe uma frase, certo detalhe numa frase pelo menos, de que não sou pouco orgulhoso. Está em meu Renan; eu faço-o dizer, dirigindo-se à Humanidade: "Tua história doravante entrou por uma via de onde as tolas fantasias do vaidoso e do ser aberrante não conseguirão desviar".

Paul Reboux e Charles Müller – E então?

Marcel Proust – Acho "aberrante" extremamente Renan. Penso que Renan nunca usou essa palavra. Se a encontrasse em sua obra, isso diminuiria minha satisfação em tê-la inventado.

Stéphane Mallarmé – Eu disse, parece-me, algo semelhante a propósito de uma palavra rara, há tempos atrás.

Eugène Lefébure, *mexendo em seus bolsos* – Tenho sempre comigo a carta em que você escreveu isso para mim: "Queira fazer a gentileza de me enviar o sentido real da palavra *ptyx*: asseguram-me que não existe em nenhuma língua, o que eu preferia de longe para sentir o charme de tê-la criado pela magia da rima".

Jean Milly – Essa palavra, Sr Proust, deve lhe ter soado *renaniana* pelo seu conteúdo, talvez pelos traços fônicos, pelo uso que faz dele na frase (adjetivo substantivado com valor de tipo).

Daniel Bilous – Quer se trate de regras como a rima, ou mais amplamente de uma conformidade na silhueta, como é o caso dessa falsa palavra de Renan, é sempre com uma determinação estrutural que o escritor tem que lidar. Mas permita-me dizê-lo, essa palavra, vejo-a antes (e acima de tudo) como "extremamente proustiana".

Camille Mauclair – E a título de quê, por gentileza?

Daniel Bilous – Pois, a julgar por certos traços fônicos, já que Jean Milly evocou esse aspecto. O adjetivo "ab*errante*" não lembra mais *Renan* do que a última sílaba de Guer*mantes*, ao narrador da *Busca do tempo perdido*, lembra-

ria “cor amar*ante*”, ou a localidade de Qu*imperlé*, “mieux attaché entre les ruisseaux dont il gazouille et s’*emperle*” [“melhor preso entre riachos de que gorjeia, semelhando *pérolas*”].

MARCEL PROUST – Então era isso!

DANIEL BILOUS – O senhor o sabia, ainda que confusamente. Mas a lição é clara: o modelo de competência de que fala o Sr. Genette não dá conta exatamente, ou por completo, do fenômeno. A imitação é o teatro de um conflito entre o estilo do sujeito que imita e o estilo que, do modelo, ele elabora. Seu “aberrante” constitui uma maravilhosa revelação – para retomar os termos que o senhor usou – do universo renaniano tal como Marcel Proust o vê, ele e talvez somente ele. Os outros, justamente, irão praticar, sem dúvida, um idioma renanizante de onde tal palavra não constará, já que é num caldeirão proustiano que ela fora forjada. O estilo do mimotexto – o mimoestilo – assim, é, sempre, um *inter-estilo*. Eis porque dois imitadores não saberiam fazer um “à maneira de...” da mesma, e exatamente da mesma...., maneira. Existem pastiches de estilo...

MARCEL PROUST E PAUL REBOUX (*juntos*) – E estilos de pastiches! O senhor nos reconciliou.

CHARLES MÜLLER – Sobre esse ponto.

MARCEL PROUST – E sobre qual outro?

Para rir/para ler

DANIEL BILOUS – Sobre o quê? pois, entre pastichadores, parece-me que a questão torna-se a seguinte: do modelo até a imitação, se diferença há...

TODOS – ...?...

Vários anjos passaram.

DANIEL BILOUS – Eu disse algo de inconveniente?

STÉPHANE MALLARMÉ, *retornando da cozinha com uma última ração de tabaco* – De modo algum. Mas, vejam, quantos grandes espíritos começaram pelo pastiche...

PAUL REBOUX – O senhor está supondo que é impossível *terminar* por ele...

STÉPHANE MALLARMÉ, *com o dedo levantado* – Ao contrário, meus amigos: creio, antes, que seja muito difícil deixá-lo. Leiam a crítica, assim que um livro é exibido nas livrarias, e por pouco, verdadeiramente, que seja novo. A rima é

rica? Invoca-se Banville. A frase, longa? Tratar-se-á de Proust. Teria sido, sem dúvida, necessário, na visão desses senhores, se destacar das formas de nossos mestres e desprezar suas inovações (*Ele aponta para a taça de frutas que Maria acaba de pôr na mesa de centro*). Se fosse assim, depois da uva, teria sido proibido ao lilás florescer, pois o ritmo do cacho havia sido inventado.

DANIEL BILOUS – A imitação "voluntária" é sem dúvida mais propícia a um estudo do caso, pelo cálculo de certas reações, entre os críticos e, antes, entre o menos atento dentre os leitores.

GÉRARD GENETTE – O ideal comum entre o pastiche e a charge pode ser definido como um estado de imitação *perceptível enquanto tal*, com a condição daquilo que a descrição trivial batiza, de forma talvez excessiva, o *exagero.* Todo mundo sabe intuitivamente que uma imitação cômica "exagera" sempre os traços característicos de seu modelo: é esse processo que os Formalistas russos batizavam com um termo mais técnico porém ainda sumário, e aliás equivocado: a *estilização*.

VICTOR CHKLOVSKI – Iuri Tynianov foi o primeiro a aplicá-lo ao pastiche.

GÉRARD GENETTE – O termo mais apropriado e mais preciso talvez fosse o de *saturação*: seja um traço estilístico ou temático característico de um autor, como o epíteto de natureza em Homero; a freqüência média calculável desse traço poderia ser (adianto uma cifra arbitrária) de uma ocorrência por página; a saturação característica do exagero pastichial ou caricatural consistiria em colocar algo como duas, cinco ou dez vezes mais.

DANIEL BILOUS – Entretanto seu exemplo baseia-se num cômputo de ocorrências que não é, a meu ver, senão um aspecto do trabalho. Há pelo menos três formas para um imitador, de "exagerar". Saturar o espaço quantitativamente, ao multiplicar um traço, por acumulação (é seu exemplo). Mas também, pode-se "engordar" qualitativamente um traço determinado. Seja a evocação de um mundo ou de uma situação desaparecidos, através de uma memória involuntária, em favor de uma sensação fugidia.

MARCEL PROUST – Tomemos um exemplo ao acaso...

DANIEL BILOUS – Quase; se, ao gosto de certa *madeleine* molhada em algum chá, substituo... Mas escutemos entretanto "Uma palavra apressada"

PAUL REBOUX, *lendo* –

> "Ele percebeu frente a um espelho colocado à esquerda da vitrine de uma padaria que, na brecha que separava dois de seus dentes, tinha-se aninhado, quando da refeição, uma

> minúscula parcela de cerefólio: tal raminho verde ressuscitou, em sua memória, os amplos horizontes dos pastos pintados por Ver Meer de Delft, não menos que os solenes foliáceos de um Hubert Robert, sem omitir os maravilhosos talos em que Watteau espalhou os rosas de um pôr-do-sol citereano; tais imagens incompletas e mutantes reproduziam-se nele por simples divisões, como certos organismos inferiores...”[11]

Daniel Bilous – Acho que já deu! Chamo de “engrossamento” essa desproporção entre a causa sensível, ínfima, e seus incalculáveis efeitos. O terceiro procedimento, já o compreenderam, é a acumulação de traços engordados. Em suma, é uma questão de dosagem. E justamente, Sr. Genette, você separa, nos planos formais e funcionais, o pastiche e a *charge*.

Gérard Genette – No plano ideal, sim; no propriamente textual, esse *distinguo* permanece muito aleatório, ou subjetivo. Haveria talvez, na *charge*, um grau a mais no exagero, que seria uma espécie de passagem para o absurdo.

Marcel Proust – Em meu Balzac, eu cometi: “A dona de casa, essa carmelita do sucesso mundano”.

Gérard Genette – Em matéria de extravagâncias ou de enormidades, reconheçamos, a realidade balzaquiana ultrapassa muitas vezes qualquer ficção. Assim, a primeira página de *La Muse du département*: “a Vistule, essa Loire do Norte”.

Jacques Laurent – Mas não é a imitação sempre um concentrado, ou uma redução de escala? Mais do que a própria obra, o pastiche permite ao leitor apreciar porque ele reúne num trajeto curto os obstáculos e as subidas que, no estado de dispersão, fazem o relevo da obra escolhida.

Marcel Proust – Daí importar tão pouco que um pastiche seja prolongado, se contém os traços gerais que, ao fazer com o que o leitor multiplique ao infinito as semelhanças, dispensem de adicioná-las. O pastiche é o produto de nossas leituras, através de suas somas. Eis por que...

Gérard Genette – Como diria Balzac...

Daniel Bilous – Eu não disse: Eis. Eis por que, quão longe esteja da “escrita original” que se imagina, a imitação, apesar de tudo, é dela tão próxima.

Marcel Proust – A tal ponto que me foi necessário um dia escolher. (*assumindo um tom professoral*):

> Você abre um livro e cai na primeira página: *L’Affaire Lemoine*, por Balzac. Bom, você diz, eis um escritor que conhece o forte e o fraco dos outros escritores, que se diverte reproduzindo, com a postura geral de um pensamento, a mesma gesticulação de estilo.

> Ele sabe que não se pode negligenciar nada que possa esclarecer um tipo ou informar sobre um tempo; ele não negligencia nenhuma dessas particularidades da sintaxe que traem o jogo da imaginação, os costumes cambiantes, as idéias pré-concebidas, o temperamento herdado, a faculdade primordial. Trata-se de boa caricatura. Está bem posto. Mas a caricatura cansa rapidamente, e você não gosta de ficar cansado. Você vira a página e passa para as coisas sérias. Você lê a primeira linha. *L'Affaire Lemoine* por Renan. Santo Deus, pensa você, que abuso! Você aceita uma ou duas caricaturas em um vestíbulo, antes de entrar na biblioteca. Mas é tedioso permanecer indefinidamente no vestíbulo.

CHARLES MÜLLER – Parece Taine!

MARCEL PROUST – Então não me saí tão mal.

PAUL REBOUX – De fato, mas, caro Marcel Proust, isto se verifica em você, que é um caso particular: a biblioteca será a de seus próprios livros. No entanto, fazer um pastiche, pelo menos para os profissionais do gênero, não é "vestibular". É passar para o salão de fumar e tomar licores, pilheriando sobre a refeição que lhes foi servida e que, às vezes, pesa no estômago.

JACQUES LAURENT – Voltamos para o cômico e para a sátira.

GÉRARD GENETTE – Mas nem toda imitação provoca o riso.

PAUL REBOUX – Sobretudo em quem serve de modelo. Se ainda for vivo.

GÉRARD GENETTE – Refiro-me ao leitor, que pode se encontrar diante de duas situações. Se escrevo um pastiche de Marivaux, mostro-o a você sem o avisar do fato, e, por falta de cultura (ou de competência) suficiente, você não reconhece ninguém: você não terá nenhuma razão para rir. Ou então – segundo caso – o próprio texto imitativo não é identificado como tal, e passa portanto por ser um texto autêntico, de seu autor verdadeiro ou de seu modelo. Por exemplo, um leitor de Angelo não reconheceria ali nenhum beylisme (mimetismo stendhaliano), e o leria, sem nuance, como uma obra de Giono qualquer.

DANIEL BILOUS – Sua descrição demonstra-o: a imitação só remete para esse famoso registro sério se, e somente se, o trabalho for tomado por uma obra original: o leitor não pode rir porque um dos termos constitutivos da relação que constrói o texto lhe falta. Deixem-me, portanto, tirar disso uma regra positiva: identificado como tal, um mimotexto, como diz você, sempre provoca riso, há alguém que paga o pato.

CHARLES MÜLLER – O autor pastichado.

Gérard Genette – Ou o pastichador: se a imitação for, como diz Bergson, "mecanização do vivo", a vítima poderia perfeitamente ser também o imitador ele próprio, na medida em que se conduzisse de forma mecânica, ou prescrita pela de seu modelo.

Paul Reboux – Meu caro senhor, um bom pastiche é sempre menos ridículo do que cômico.

Gérard Genette – Não se zangue. Talvez não haja aqui necessariamente nenhuma vítima: a imitação faria rir por si só, como um trocadilho, ou seja, sem que fosse em detrimento de alguém, dependeria de outra coisa – do exagero – que tal efeito cômico se exercesse em detrimento do modelo.

Charles Müller – E quando não se ri nem do pastichador nem do pastichado...

Maurice Maeterlink – Sim, de quem se zomba?

Daniel Bilous – Sobra somente um, senhores: o leitor. Nada é gratuito, em arte, jamais. Quando se ri de um trocadilho, é de si mesmo que se está rindo, ao se descobrir o jogo verbal que não se soubera imaginar, nem decifrar de cara. O verdadeiro "Mystère dans les Lettres" é que, no fundo, nem Maeterlink, nem Proust, nem qualquer outro, nem mesmo o senhor, caro Mallarmé, existem.

Stéphane Mallarmé – Somente no papel, talvez, e tão pouco. Ainda assim, branco, de preferência.

Remy de Gourmont – Mas a imitação é um golpe de misericórdia, ela acaba com você!

Stéphane Mallarmé – Ela nos prolonga pelo avesso. Pensa-se nela como em algo que poderia ter sido; com razão, pois não devemos nunca negligenciar, no plano das idéias, nenhuma das possibilidades que orbitam em torno de uma figura, elas pertencem ao original ainda que em detrimento da verossimilhança.

Daniel Bilous – O que existe – a "realidade dos autores" como dizem – é uma imagem complexa, um sistema de representações que associa as obras de um autor a seu nome e que, para alguns de seus leitores, transforma a cultura em culto e a arte, em ronco admirativo. É por isso que a imitação bem sucedida sempre inspira nesse leitor fetichista em certo mal-estar: observem-no buscar a falha, fantasmar até o detalhe através do qual salvar a diferença, para além dos semelhantes.

Lilith adormeceu. É uma hora da manhã. As senhoras Mallarmé retiraram-se há muito, e a maioria dos convivas se foi. Marcel Proust pediu para ser levado até o Ritz, para cear uma coxa de galinha. Reboux e Müller acompanham Gourmont ao prostíbulo. No estreito vestíbulo, os últimos vestem o casaco, antes de se despedir do anfitrião, a meia-voz.

Oscar Wilde – Aristóteles dizia algo como deve-se imitar a natureza. Why not? Mas e se fosse a natureza que imitasse a arte?

Bernardo Schiavetta – A menos que atualmente, não seja a arte que imite a arte.

Oscar Wilde, *olhando para Mallarmé* – A palavra final?

Daniel Bilous – Não, a fina palavra: pois, é aqui, antes, que tudo começa.

Stéphane Mallarmé (*pensativo*) – ... Ou recomeça!...

Esse polílogo imaginário foi concebido a partir de cartas, prefácios, obras, conferências ou artigos, cujas referências o leitor encontrará a seguir.

Tradução: Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes

Notas

* Professor da Université de Toulon et du Var.

[1] *A la manière de...*, 4ème série (Grasset, Paris 1925).

[2] Apócrifo publicado em *La Phalange*, em 1909, como sendo um inédito de Mallarmé, publicado uma segunda vez em *Sub tegmine fagi* (Ed. du Temps présent, Paris, 1913).

[3] Mallarmé não parece ter esquecido o artigo "Contra a obscuridade", que Proust escreveu contra a "capela simbolista".

[4] *À la manière de...* 3e série (Grasset, Paris, 1913).

[5] *À la manière de...*, série 1950 (Solar, Monaco 1950).

[6] Cf. o famoso pastiche-Montaigne, em *Les Caractères* (De la Société et de la conversation,30).

[7] Ed. de Rocher, Monaco 1984.

[8] Trocadilho com os manuais escolares franceses, que compilam passagens de obras conhecidas em "trechos escolhidos", os morceaux choisis; moisis significa "mofados". [N.do T.]

[9] *La Princesse Maleine* (I, 4).

[10] *À la manière de...*, 3ème série (Grasset, 1913).

[11] *À la manière de...*, 4ème série (Grasset, Paris 1925).

Bibliografia

BARTHES, R. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978. p. 23.

BILOUS, D. *Mallarméides – Les récritures de l'œuvre de Mallarmé – Poétique et Critique* (Thèse de Doctorat d'Etat, Nice, 1999), p. 343-344, 353-357, 364, 371-372, 404.

"Intertexte/Pastiche: l'Intermimotexte", in *TEXTE*, n° 2, Trinity College. Toronto: 1984. p.141-144.

"Réc-rire – du second degré en littérature", in *Rires et sourires littéraires*, Etudes du C.R.L.P. de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, 1994, p. 245, 248.

CHKLOVSKI, V. *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1965, p. 50.

DIDEROT, D. "Exergue de M. Perrin", *Haute Fidélité*. Paris: Calmann-Lévy, 1963. p. 7.

GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, coll. Points, 1992; 1ª ed. 1982. p. 37, 44-45, 102-105, 107, 112-114, 126-128.

GOURMONT, R. Lettre à Mallarmé, 29 janv.1897; "Stéphane Mallarmé", in *Promenades littéraires*, 4ème série. Paris: Mercure de France, 1920.

Le Problème du style. Paris, Mercure de France, 1938, p. 145.

LAURENT, J. "Eloge du pasticheur", in *Neuf perles de culture*. Paris: Gallimard, 1925, p 9-12.

MATERLINCK, M. Réponse à Adolphe Brisson in *Le Temps*, 25 juil. 1896.

MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard Pléiade 1945: "Etalages", p. 372; "Le mystère dans les lettres", p. 386; "Crise de vers", p.367; "Les poésies parisiennes", p. 251, 255; "Arthur Rimbaud", p. 518; Lettre à Eugène Lefébure, 3 mai 1868.

MARMONTEL, J.F. *Eléments de littérature* (1787), Article "Pastiche", in *Oeuvres complètes (née de la Rochelle)*, p 833-835.

MAUCLAIR, C. "Les recherches de Mallarmé", in *L'Art en silence*. Paris: Ollendorf, 1901. p. 76.;

Mallarmé chez lui. Paris: Grasset, 1935. p. 131.

MILLY, J."Les pastiches de Proust, structures et correspondances" in *Le français dans le monde* n° 35, 1967, p. 48.

MONDOR, H. *La vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1945.

NODIER, C. *Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*. Paris: Imprimerie de Crapelet, 1828.

PERRIN, M. Préface de Paul Guth à Michel Perrin, *Monnaie de singe*. Paris: Calmann-Lévy, 1952. p. 16.

PROUST, M. Lettres à Jules Lemaître, fév.-mars 1909; à Robert Dreyfus, 18 et 23 mars 1908, et juil.1909; à Ramon Fernandez, 1919; à Mme Strauss, 9 oct. 1918; Lettre à Antoine Bibesco, nov. 1912; à Jules Lemaître (s.d.); "A propos du style de Flaubert".

REBOUX, P. Préface à Sylvain Monod, *Pastiches*. Paris, Lefebvre, Paris, 1963, p. VIII, X-XI; Préface à Georges Armand Masson, *A la façon de*... Paris, Pierre Ducray, 1949, p.9, 12, 15-17, 22, 23; Conférence "A la manière de...", Paris, Revue de l'Université des Annales, 1912; *Mes Mémoires*, Paris, Les Editions Haussmann, 1956, p. 188-189.

SALLIER, "Discours sur l'origine et le caractère de la parodie", in *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et des Belles Lettres*, t. VIII. Paris: Imprimerie royale, 1733. p. 398-410.

THIBAUDET, A. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1913, p. 313.

VALÉRY, P. Lettre à Thibaudet, in *Oeuvres*, Paris: Gallimard, Pléiade 1975, T. 1 pp. 1770-1771.

VANDROMME, P. Préface à *Faux en écriture – Pastiches*. Paris, Bruxelles, Montréal: Ed. de la Francité, 1971. p. 9-10.

VOX, M. 4ème de couverture de Sylvain Monod, *Pastiches*. Paris: Henri Lefebvre, 1963.

Resumo: Com muito humor e erudição, o texto encena uma conversa entre diferentes autores de diferentes épocas, alguns deles imaginários, reunidos na casa de Mallarmé. Ao teatralizar um encontro entre literatos, ao fazer o pastiche de um dos famosos *mardis de la rue de Rome*, Daniel Bilous, presente ele próprio neste concílio, questiona e problematiza aspectos teóricos importantes do fazer literário.

Palavras-chave: Pastiche, Estilo, Imitação, Autor.

Abstract: With lots of humour and erudition, this text exhibits a conversation among authors from different periods, some of them are imaginary, gathered in Mallarmé's house. Dramatising a meeting among literates, writing the pastiche of one of the famous *Mardis de la Rue de Rome,* Daniel Bilous, who is also present in this council discusses and questions important theoretical aspects of the making of the literary.

Key-words: Pastiche, Style, Imitação, Author.

FAZER FALAR A LÍNGUA°

Amotz Giladi

Saberia a língua, em si, falar por ela mesma? Teria ela algo a dizer, tal um enunciado autônomo; e poderíamos fazê-la exprimi-lo? Deveríamos prestar atenção a isso? A resposta, para os membros do Oulipo é certamente afirmativa. As asserções de Jean Lescure são sem dúvida as mais unívocas sobre o assunto:

> Ocorreu-nos pensar que a linguagem quer falar. Pode-se também pensar que ela quer se calar. Mas também se pode pensar que ela quer falar. Pode-se pensar que a fala quer falar. Que há na linguagem um poder de falar. Na linguagem, nela própria; não naquele que a usa. Eu, talvez pensem que eu queira falar. Mas não me interessa o fato de que pensem isso. Nem mesmo que eu o queira. Quero dizer que não é interessante saber por que e como quero falar. Romantismo, tudo isso, psicologia, bricolagem. O que me interessa é que a linguagem, ela mesma, nela mesma, por ela mesma, quer dizer alguma coisa.[1]

Para Lescure, trata-se então de uma objetivação total da língua, pelo fato mesmo de se escrever. Quanto à subjetividade, ela se encontra recusada como "romantismo, psicologia, bricolagem" – tantas farpas lançadas contra a idéia do escritor como gênio heróico, conseguindo, ao final de uma luta renhida, obter a graça de uma inspiração celeste qualquer. De fato, os oulipianos refutam pura e simplesmente a idéia de se depender de uma força tão evasiva quanto essa: segundo sua própria concepção, a língua constitui um conjunto autônomo de sentido, que basta estudar em si, aproveitando-se as inúmeras possibilidades que ela oferece. Assim, o artigo de Lescure citado acima apresenta um método de permuta dos elementos de uma dada frase. A aplicação última desse método, tal como efetuado pelo autor, consiste em poemas comportando quatro palavras permutáveis entre elas.

Essa técnica, assim como outras convenções oulipianas, revela claramente a tendência pós-moderna dominante em matéria de lingüística, oriunda dos trabalhos de Ferdinand de Saussure – que elaborava a noção de uma ciência lingüística pura, separada da filologia – e influenciando profundamente a literatura, a filosofia e outras disciplinas: a emancipação do significante de sua função tradicional, quer dizer, a ruptura dos laços que o uniam a um conteúdo, a um significado qualquer, e a constituição do signo como objeto de pesquisa em si.

O Oulipo constitui a representação por excelência dessa posição, prevalecendo no pensamento da segunda metade do século XX – principalmente na literatura francesa –, mas que se confrontou, entretanto, com algumas objeções enérgicas. A antítese mais veemente seria lançada por Emile Cioran : «A busca do signo em detrimento da coisa significada, a linguagem considerada como um fim em si, como uma concorrente da "realidade"; a mania verbal, mesmo entre os filósofos; a necessidade de se renovar *no nível das aparências;* – características de uma civilização em que a sintaxe tem primazia sobre o absoluto e o gramático sobre o sábio.»[2]

Com efeito, para o místico que é Cioran, esse anti-racionalista inveterado, a língua não merece de modo algum uma tal atenção: não constituindo senão um aparelho defeituoso, que o escritor deve confrontar constantemente para fazê-la restituir, mesmo que seja de um modo implícito, a essência primordial, indizível, tanto do espírito quanto da matéria. Todas as disciplinas são consideradas, nessa visão, como secundárias, até mesmo inferiores, somente se fundando sobre um *discurso:* "Bem antes que a física e a psicologia nascessem, a dor desintegrava a matéria, e o sofrimento, a alma."[3] Apesar de suas tentativas de perseguir o Real – que não é para Cioran senão caos, "o impossível", regido pelas forças violentas que são a "dor" e o "sofrimento", e que ele designa alhures como "tristeza" e "angústia", "o Intolerável", "melancolia", etc –, o discurso que se constrói em cima disso é fadado a um processo infinito de decomposição e recomposição, e encontra-se, por isso, privado de todo rigor verdadeiro: "Que uma realidade se esconda atrás das aparências é, afinal, possível; que a linguagem possa restituí-la seria ridículo esperar por isso. Por que se atrapalhar então com uma opinião e não com uma outra, recuar frente o dever de dizer e de escrever qualquer coisa? Um mínimo de sabedoria nos obrigaria a sustentar todas as teses ao mesmo tempo, em um ecletismo do sorriso e da destruição".[4]

Para os oulipianos, ao contrário, o significante não está somente apto a restituir a essência primordial, mas constitui essa essência mesma: a realidade mais objetiva possível não é senão aquela revelada pelo significante, e no discurso que se constrói sobre ele. Não é de se espantar então que sua atenção centrada nos elementos da linguagem, e nas inumeráveis possibilidades de composição que eles apresentam, faça-se acompanhar de um recurso a formas literárias bem definidas, de convenções tanto tradicionais quanto criadas no decorrer de seus próprios trabalhos. Marc Lapprand, em uma obra consagrada à criação oulipiana, cita a equação seguinte, formulada por Claude Berge e Eric Beaumatin, a fim de dar conta dessa necessidade de

restrições formais: "economia + saturação = otimização".[5] De outro modo, trata-se de atingir uma expressão artística máxima, esgotando todas as possibilidades oferecidas por uma restrição qualquer, por mais arbitrária que seja.

Com efeito, a expressão potencial reside, para os oulipianos, em uma confrontação intensiva com a prescrição formal. A obra de Georges Perec fornece vários exemplos disso, dentre eles o romance lipogramático, *La disparition* (1969), é sem dúvida o mais célebre, o autor visando aí o esgotamento das possibilidades de escrita sem a letra *e*. Uma outra estrutura obrigando a uma economia severa, ao implicar num texto legível nos dois sentidos ao mesmo tempo, é a do palíndromo. Naquele que compõe, igualmente em 1969, Perec visa ao esgotamento último do que essa restrição *não nega formalmente*, quer dizer, *permite* – procedendo por eliminação – *dizer*, conferindo assim um rigor inédito a tudo que se consegue – apesar da interdição, da "censura" – formular: O conteúdo afirma-se, por assim dizer, ainda mais quando ultrapassa uma negação formal. É assim que o autor chega a uma otimização totalmente fenomenal de mais de 5000 letras.

Isso posto, por que investir uma tal energia criativa em uma convenção tão arbitrária? Pois, se na Idade Média atribuía-se ao palíndromo qualidades místicas, graças a sua perfeição formal, os esforços de Perec estavam, ao contrário, centrados unicamente no nível da linguagem, na acumulação do máximo de combinações verbais possíveis dentro desse quadro restritivo. Por que então recorrer voluntariamente a prescrições tão draconianas, quando todos os limites convencionais já estavam suprimidos, e quando a via estava aberta a uma expressão literária sem nenhuma restrição formal?

A posição dos oulipianos sobre as experimentações literárias modernistas é análoga àquela dos compositores de música serial com relação às invenções atonais que tinham precedido suas próprias obras: esses últimos recusavam não somente a música tonal, mas igualmente a negação desta de um modo livre. Eles faziam questão, portanto, de formular um novo sistema de regras, ainda mais severo que aquele que eles procuravam anular. Não deixando nada ao acaso, submetiam todos os parâmetros implicados no processo de composição à restrição formal de um agenciamento serial. No estágio primário, dodecafônico, desse movimento, o princípio formal aplicava-se somente aos doze semitons da oitava, arranjados numa série mais ou menos arbitrária, que o compositor devia plenamente esgotar antes de recapitular uma nota qualquer. Em seguida, esse princípio era aplicado também aos outros parâmetros musicais: a duração do som, sua dinâmica, sua articulação, etc.

O sistema tonal, que implicava em relações hierárquicas entre os sons da escala, era substituído assim por um outro, inteiramente submetido ao livre arbítrio do compositor. Encontramos aqui o paradoxo da restrição libertadora: a fim de conseguir fazer uma obra tão voluntária quanto possível, que não derive apesar dela mesma em esquemas preexistentes, provenientes do contexto cultural dado, uma definição independente de todos os processos criativos se impõe. Esta consiste em escolher toda uma disposição de regras novas, ainda mais estritas do que as precedentes, pois é justamente nessa severidade que reside uma maior flexibilidade para aquele que delas dispõe.

É por essa razão que, sem por isso negar a priori o valor dos textos escritos sem o emprego de tais convenções, os oulipianos insistiam na aquisição de instrumentos impessoais, que liberariam suas próprias obras do recurso à inspiração. Suas pesquisas sobre diversas obras literárias, de gêneros tão variados quanto possível, visavam sobretudo a encontrar nelas padrões suscetíveis de serem reutilizados. Assim, François Le Lionnais traçou por exemplo uma classificação bastante meticulosa das diferentes possibilidades de definir, no gênero do romance policial, a identidade do criminoso. Estas se ramificam em subcategorias, ramificando-se por sua vez, e assim por diante.[6]

*

O interesse manifestado pelos textos oulipianos em geral, e por aqueles de Georges Perec em particular, pelas engrenagens da língua, a saber pelo fato mesmo de escrever, talvez nos permitisse qualificá-los como "jogos de palavras"; não para depreciá-los como divertimentos intelectuais estéreis, mas para interpretá-los, ao contrário, à luz da grande importância atribuída a esse fenômeno por Freud em sua obra: *O Chiste e suas relações com o inconsciente* (1905), ele afirma que os diversos jogos de palavras encerram neles o mecanismo inconsciente subjacente à língua inteira. Como na equação citada por Lapprand, Freud sublinha que o prazer tirado dos chistes, quer dizer, a satisfação determinada pelo enunciado otimizado, advém da concentração dos meios de expressão em um conjunto econômico. É assim que nos é dado descartar nossas inibições e dizer algo que não se pode exprimir diretamente, por causa da autocensura construída em nós pela educação. Várias técnicas, empregando um processo de condensação, apresentam-se para contornar esse obstáculo. A fim de demonstrar a utilização de uma palavra tanto como unidade quanto como combinação de sílabas, Freud evoca a farpa lançada contra um jovem ruivo – que era um dos descendentes de Jean-Jacques

Rousseau –, aproveitando-se da semelhança sonora entre esse nome e as palavras ruivo (*roux*) e tolo (*sot*).

Mas o sucesso de um tal chiste não está ligado ao fato de se zombar do destinatário implicitamente, evitando também insultá-lo explicitamente; pois o processo de condensação contorna uma inibição ainda mais fundamental: se, nas fases precoces da aquisição das faculdades verbais, a criança diverte-se, combinando diversas sílabas unicamente para produzir efeitos sonoros, sua autocensura submeterá em seguida essas combinações ao processo da constituição de um sentido. O chiste permite-nos então reencontrar essa qualidade primária da língua e gozar dela.

Quanto às técnicas utilizadas por Perec, poderíamos postular que elas visam ao mesmo objetivo : reencontrar uma qualidade expressiva jogada de antemão fora do domínio verbal. Essa finalidade mostra-se claramente em *La Clôture*. Os dezessete poemas que compõem essa coletânea foram escritos em seguida à destruição da rua parisiense de Vilin, em Belleville, onde Perec morava até a idade de seis anos; e a primeira edição do livro, publicada em 1976, vinha acompanhada de dezessete fotografias da rua destinada a ser destruída[7]. Para o autor, essa liquidação do espaço da infância adicionou-se à eliminação anterior de suas origens: seu pai, engajado voluntariamente no exército francês, tinha sido morto em 1940, na segunda guerra mundial, quando Perec tinha quatro anos; sua mãe foi morta em Auschwitz, para onde ela tinha sido deportada em 1942.

É difícil, de fato, conceber uma expressão adequada a essa dupla eliminação, aquela dos pais e a do edifício: uma tentativa de expressão livre, explosiva, não o faria correr o risco de provocar uma espécie de sacrilégio, podendo levar o autor, inconscientemente, a esquemas líricos ou retóricos dados, a uma escrita um pouco involuntária?

A terminologia psicanalítica mostra-se apropriada ao contexto, na medida em que o autor se censura a ele próprio, temendo produzir um enunciado não válido. A fim de evitar a armadilha das palavras vãs, ele deve “jogar” com os códigos fornecidos pela língua, com as diferentes combinações do jogo de quebra-cabeça verbal, que obteria uma validade objetiva pelo próprio fato de poder ser composto. Assim, em *La Clôture*, Perec utiliza o método do heterograma, que corresponde à técnica serial : assim como esta se funda sobre as séries dos parâmetros musicais, aquela coloca na base do poema uma série de letras, que se reitera constantemente, distribuída cada vez de um modo diferente, suas regras severas proibindo a recapitulação de uma letra qualquer antes do esgotamento da série inteira.

Os poemas de *La Clôture* apoiam-se sobre uma série de onze letras, as mais comuns na língua francesa: A, C, E, I, L, N, O, R, S, T, U. Entretanto, a cada reiteração da série, adiciona-se uma letra suplementar, escolhida dentre as dezesseis restantes, essa livre escolha facilitando a confrontação com as estruturas sintáticas do poema, criadas sob o domínio da restrição técnica. Na primeira edição, em que as matrizes heterogramáticas figuravam ao lado dos poemas, a décima-segunda letra era designada como "coringa"[8], termo que ilustra bem o que, na concepção de Perec, tem a ver com o jogo: a admissão de certas liberdades, contanto que elas conformem-se o conjunto das regras.

As matrizes heterogramáticas não figurando mais na segunda edição (1980), os poemas – cuja repartição em linhas não corresponde, de qualquer modo, às reiterações da série – são lidos como um objeto acabado, a última etapa de um processo que se poderia resumir assim: 1. Rejeição para o extralingüístico (assim como o recalcamento no inconsciente), devido ao fato de se censurar a si mesmo; 2. Condensação do recalcado no conjunto dos códigos lingüísticos: a barreira simbólica, contendo o espaço-tempo eliminado da infância, está presente ao longo de todo o texto, seja explicitamente, seja implicitamente, pois sua série heterogramática encerra nela a palavra *clôture* [clausura] ; 3. Esgotamento das possibilidades de "jogar" com os códigos, seguindo sua lógica inerente (assim como a criança pequena brinca com as sílabas segundo sua própria coerência, que é puramente sonora), com o objetivo de produzir uma expressão otimizada (o que Freud chama de prazer).

*

«A história saberá que o Oulipo liberta o homem das doenças infantis do literato, e devolve a este a verdadeira liberdade que consiste, ao exercer "seu gosto apaixonado pelo obstáculo" [Baudelaire, evidentemente], encontrar no mundo mesmo o trampolim de sua ação».[9] O que essa afirmação coloca em evidência é, mais uma vez, a objetivação total destinada por Lescure ao ato de escrever: o potencial criativo, que constitui a liberdade do escritor, não residiria nesse último, como sujeito, mas no mundo objetivo (que não é senão a língua, única realidade evidente). Ora, Lescure vai muito mais longe do que Baudelaire, fazendo da dimensão impessoal – "o obstáculo" – um objetivo em si e ainda, o objetivo principal da criação.

Na visão do classicismo, o obstáculo serve de parâmetro essencial na equação que rege a criação, esta implicando, obrigatoriamente, uma confrontação com as formas impessoais: é somente através dessa confrontação

que poderia realizar a expressão otimizada da experiência subjetiva; e, se as convenções não têm existência independente, abstrata, separada dos conteúdos investidos nelas por numerosas gerações de escritores, acontece o mesmo com a expressão, que não é tampouco concebível sob uma forma pura, desprovida de toda contrapartida impessoal.

Entre essa concepção e a visão lescuriana de uma automatização da obra, a distância não é menor; pois Lescure concebe não somente o retorno aos tempos passados, em que o artista era antes de tudo um artesão, não se beneficiando, portanto, do culto do gênio constituído na Idade Média (em torno, por exemplo, do compositor Guillaume de Machaut [1300-1377]), mas ele preconiza também a anulação total da diferença entre arte e artesanato, e até entre arte e tecnicidade: trata-se para ele de fazer da escrita um ato regular de fabricação, não dependendo de modo algum, dos avatares da inspiração, não emanando senão do arranjo do material lingüístico com a ajuda do bisturi da convenção. Assim, o artista somente valorizaria um certo aspecto do material, ele não *criaria* nada.

Enquanto que essa tentativa de descartar o sujeito do ato de criar se mostra, em si, inútil, a objetivação afirma-se, antes, como eficaz, vindo preencher um vazio deixado pela fala do sujeito: é então que os mecanismos impessoais podem formular o cerne indizível de sua experiência, estes apenas merecendo, aliás, ser empregados com esse objetivo – fazer falar a língua, a fim de que ela, por sua vez, faça falar o sujeito. Com efeito, pode-se traçar na obra oulipiana uma linha de demarcação bastante clara, que distingue entre, por um lado, as estruturas suscetíveis de fazer falar assim o sujeito, tal como o heterograma, e aquelas que fazem somente tagarelar a língua, por outro lado. Dentre as últimas, ressalta-se por exemplo o método S + 7, « no qual simplesmente substituímos todos os substantivos de um texto pelo sétimo que o segue em um léxico dado».[10]

Esse método pode evidentemente ser aplicado a outros elementos gramaticais, e o intervalo lexical entre a palavra original e seu substituto é variável; ele poderia dar resultados divertidos ou estéticos e até mesmo valorizar certos aspectos latentes do texto manipulado. Pois, o que é substituído é o conteúdo singular, subjetivo, a *escolha* conceitual e estilística através da qual o autor imprime na língua a sua marca. Guardando o plano gramatical, pode-se de fato lançar uma nova luz – mais freqüentemente irônica – sobre as convenções retóricas próprias a um certo tipo de escrita que sofre, pelo viés do método S + 7, um desnivelamento surpreendente. No entanto, esse

método não pode ter um valor artístico verdadeiro, pois, uma vez que todos os parâmetros da manipulação lexical são determinados, o papel do escritor resume-se a uma simples técnica. Pode-se certamente afirmar que seu papel artístico se manifestaria através da escolha prévia dos parâmetros, até mesmo, eventualmente, levando em conta as características do texto visado. Ora, na medida em que os parâmetros serão adaptados ao texto, a objetividade do processo cederá terreno à essência única do enunciado subjetivo.

*

Visar de um modo obsessivo, como fazia o Oulipo, à objetivação, à automatização, à mecanicidade, à artificialidade total, à onipotência da vontade – isso reflete uma visão utópica, e até messiânica, ligada a uma angústia apocalíptica: segundo essa visão, o caminho seguido pelo gênero humano até o século XX levou-o à beira do aniquilamento absoluto, e a única chance de sobrevivência residiria atualmente na possibilidade de que ele se torne seu mestre. É significativo constatar que a mesma preocupação ansiosa era muito vigorosamente exprimida, vinte anos antes da fundação do Oulipo, pelo autor italiano Giovanni Papini (1881-1956), em sua obra *Gog* (1939) : com efeito, em todas as experiências extraordinárias às quais se entrega seu protagonista maníaco – que miraculosamente se tornou, no final da primeira guerra mundial, uma das pessoas mais ricas do planeta –, manifesta-se sua objeção às aparências, à ordem normal das coisas – sua paixão pelo artificial é insaciável. Em um fragmento intitulado « Revanche », ele conta como essa paixão levou-o a criar uma inversão paradoxal do fenômeno da urbanização: a fim de vingar a natureza, oprimida pela cidade moderna, Gog realizou o empreendimento grandioso de comprar todo um bairro da cidade de Nova Iorque, de destruí-lo e contorná-lo com um muro, atrás do qual ele construiu para si uma reserva natural privada. Assim, ele propunha a fórmula de uma fabricação originalmente automática, potencialmente reprodutível, do que parece ser completamente impossível, mas que é de fato realizável, se os recursos se somam à vontade: «No coração mesmo de uma cidade orgulhosa e colossal, comprei para mim o que é para o homem moderno o verdadeiro e mais caro dos luxos: o isolamento e o silêncio ».[11]

Igualmente, sua riqueza inaudita permite a Gog encontrar pessoalmente figuras ilustres, tais como Gandhi, Einstein, George Bernard Shaw... Por ocasião de um encontro em Londres com Sir James George Frazer, as opiniões do protagonista encontram-se profundamente reforçadas: na conversa

versando sobre o tema da magia, o grande antropólogo colocou em evidência a importância desta no fundo mesmo de todas as formas de pensamento, inclusive naquelas da ciência modernas, supostamente as mais objetivas que existem: o fundamento irracional indispensável do espírito humano, esse elemento originalmente subjetivo que, na magia, exprimia-se diretamente, é sempre tomado como protótipo ou axioma, sobre os quais se constroem mesmo os raciocínios mais racionais.[12]

Em um outro fragmento, «L'Histoire à rebours », a visão de Gog encontra ainda um reforço essencial, desta vez da parte de um historiador irlandês, que lhe explica que uma objetivação máxima do saber histórico implicaria, na pesquisa do passado, um encaminhamento do mais recente e próximo – portanto, o mais conhecido e familiar – em direção do mais recuado e obscuro, pois « um acontecimento não adquire sua luz e sua importância verdadeiras senão depois de dezenas de anos – às vezes mesmo depois de séculos».[13] O depois esclarece o antes, e a significação real, insuspeitável quando do advento mesmo do acontecimento, só se revela à luz lançada por suas conseqüências.

Não se encontra aí a concepção de Georges Perec ? A aflição do escritor moderno – assim como a infelicidade do homem moderno em geral, segundo Gog – adviria do fato de que ele se deixou levar, até aqui, pelas aparências ilusórias das coisas: ele deveria, em vez de partir da causa em direção da conseqüência, ter procedido antes de maneira inversa, a única que lhe permitiria reencontrar a essência primária. Essa inversão implicaria um método que partisse da língua (a conseqüência, o objeto), em direção do autor (a causa, o sujeito), em detrimento da ordem recebida: o que Perec toma como ponto de partida é o generalizado, a partir do qual ele persegue o cerne mais singular de sua existência; e a partir das estruturas mais impessoais e mais precisas, tal como o heterograma – perfeitamente dominado pelo autor –, ele avança no coração mesmo da experiência subjetiva, a essência mais misteriosa, a mais difícil de penetrar. O gênio de Perec advém da modalidade particular à qual ele associava a tendência oulipiana de fazer falar a língua: seu encaminhamento em direção da objetivação da escrita que não implica na automatização total, como faz o método S + 7, – ou seja, sobre a expulsão injustificada do sujeito –, mas somente na inversão da ordem adquirida.

Paradoxalmente, essa inversão junta os dois pólos, a objetivação máxima unindo-se na obra de Perec a uma subjetivação máxima; e é justamente a língua – esse produto puramente subjetivo, na medida em que não depende

em nada da realidade exterior –, que se torna para ele o real mais objetivo que existe.

Por outro lado, quanto à automatização total da escrita, parece que Papini pressente seus excessos, cuja caricatura ele traça de antemão: em um fragmento intitulado « L'industrie de la poésie », Gog, sentindo que os negócios lhe fazem falta, é levado a fundar uma pequena empresa :

> Queria que fosse uma indústria absolutamente nova e que não exigisse um capital grande demais.
> Foi então que pensei na poesia. Essa espécie de ópio verbal, administrado em pequenas doses em linhas medidas, não é certamente um produto de primeira necessidade, mas o fato é que muitas pessoas não conseguem ficar sem ela. Ninguém, no entanto, pensou em "organizar" de um modo racional a fabricação dos versos, que tem sempre sido abandonada aos caprichos da anarquia individual (…)
> Eu sabia que, para essa nova empresa, eu teria que apelar para *skilled workers*, mas tais indivíduos são muito numerosos, sobretudo na Europa. Pus-me a procurá-los nos arredores. Reparei que muitos deles, desde as primeiras ofertas, manifestavam uma estranha repugnância à idéia de trabalhar regularmente a serviçco de um capitão de indústria. De resto, não era necessário fazer uma coleção muito grande deles, uma vez que se tratava de uma simples experiência, sem nenhum objetivo lucrativo. Consegui contratar cinco, todos jovens, menos um, e discípulos das escolas mais modernas.
> Instalei minha pequena corporação em minha mansão, na Florida, com dois servidores negros e dois datilógrafos; mandei construir uma pequena oficina de tipografia e esperei os primeiros frutos de minha iniciativa. Os cinco poetas tinham casa, comida e eram servidos; eles desfrutavam de uma pequena indenização mensal, e tinham direito a uma leve porcentagem sobre os lucros eventuais. O contrato devia durar um ano, mas ele era renovável por um mesmo lapso de tempo.[14]

Essa iniciativa, cuja lógica poderia ser considerada como um exagero grotesco antecipando a visão de Jean Lescure, termina num fiasco total : a tentativa de uma fabricação industrial da poesia revela-se completamente inútil, e isso do mesmo ponto de vista utilitário que a concebeu: « no final do ano, demiti todo o pessoal, inclusive os poetas. É a primeira vez na minha vida que me falta tão vergonhosamente o faro para o *business*. E começo a compreender porque o velho Platão queria expulsar os poetas de sua república. Tive, com esse negócio, uma perda brutal de setenta e dois mil dólares.»[15]

Tradução: Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes

Notas

°Uma versão em hebraico deste ensaio será publicada em janeiro de 2006, na revista literária israelense "Ho!".

*Escritor, ensaísta e tradutor.

[1] Jean Lescure, «Des permutations en particulier et en général des poèmes carrés », in La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations) (Paris: Gallimard, 1973), p. 151.

[2] Emile Cioran, Syllogismes de l'amertume (Paris: Gallimard, 1980), p. 21.

[3] Ibid., p. 29.

[4] Ibid., p. 19-20.

[5] Marc Lapprand, Poétique de l'Oulipo (Amsterdam et Atlanta: Editions Rodopi, 1998), p. 85.

[6] François Le Lionnais, «Les structures du roman policier: 'qui est le coupable? », in La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)(Paris: Gallimard, 1973), p. 62-65.

[7] Lapprand, p. 82.

[8] Ibid., p. 82-83.

[9] Jean Lescure, «Petite histoire de l'Oulipo», in La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations) (Paris: Gallimard, 1973), p. 34. Entre colchetes: comentário de Lescure, figurando originalmente em uma nota de rodapé.

[10] Jean Lescure, «La méthode S + 7 (cas particulier de la méthode M ±n) », in La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations) (Paris: Gallimard, 1973), p. 139.

[11] Giovanni Papini, Gog, tr. René Patris (Paris: Flammarion, 1939) p. 131.

[12] Ibid., p. 237-241.

[13] Ibid., p. 59.

[14] Ibid., p. 154-155.

[15] Ibid., p. 163.

Resumo: Refletindo sobre as contribuições de alguns oulipianos (Perec, Lescure, Le Lionnais), o texto mostra que os jogos com a língua ultrapassam o puro divertimento, traduzindo uma visão teórica revolucionária quanto ao ato de escrever e quanto à própria linguagem.

Palavras-chave: Oulipo, Restrições, Perec, Le Lionnais.

Abstract: Reflecting about the contributions of some of the oulipians (Perec, Lescure, Le Lionnais), this text shows that the language games are more than a pure distraction, revealing a revolutionary theoretical view of the act of writing and of the language itself.

Key-words: Oulipo, Constraints, Perec, Le Lionnais.

RESTRIÇÃO E LITERARIEDADE

Christelle Reggiani

A questão das restrições de escrita – de sua definição, de sua pertinência – impõe que se parta de uma evidência, senão de um truísmo: todo discurso implica, necessariamente, um certo número de restrições.

Que se trate daquelas "do vocabulário e da gramática"[1] ou das sociais, evidenciadas por Foucault (em *A Ordem do Discurso*), está claro, no entanto, que essas restrições *discursivas* não são da mesma ordem que as restrições *de escrita*, que intervêm na produção de certos textos literários.

Uma restrição de escrita caracteriza-se, de fato, por seu caráter *formulado*, ou seja, pela enunciação explícita de uma regra que funciona como um modelo para a fase propriamente escritural. Essa necessária formulação implica, outrossim, uma intencionalidade: a prática literária sob restrição e a eleição de uma restrição particular provêm, para o escritor, de uma escolha voluntariamente consentida.

As restrições discursivas, que fazem parte de uma necessidade conversacional válida no seio de uma certa cultura e que permanecem, por isso mesmo, a princípio, implícitas, opõem-se, portanto, claramente às restrições escriturais, voluntárias e explícitas.

1. Tentativa de Definição

Se retomarmos as distinções de Louis Hay entre escritas programáticas e processuais, as de Jacques Jouet entre dois tipos de romancistas, os Stendhal – "mais pedreiros que arquitetos" – e os Flaubert que "planejam, organizam, esquematizam",[2] posicionaremos, evidentemente, a escrita sob restrições do lado do programa, do lado Flaubert. Sabe-se que o Oulipo impõe aqui, além de tudo, uma exigência "matemática" (ou mais lógica, como sublinha Jacques Roubaud):[3] a restrição oulipiana é matemática, ou pelo menos, matematizável.[4]

A restrição implica, por definição, uma dualidade discursiva: entre sua fórmula abstrata – por exemplo, a da restrição lipogramática – e sua instanciação pelas variáveis literais ou lexicais – a letra *e*, no caso do lipograma perecquiano *La Disparition*. Essa instanciação constitui uma primeira formulação do texto, anterior a qualquer escrita narrativa, poética, dramática. Poderíamos falar aqui, retomando as categorias da gramática transformacional,

de restrição “profunda” – a restrição abstrata – e de restrição “de superfície” – a restrição atualizada discursivamente.

O que significa dizer que a escrita propriamente dita do texto sob restrição procede geralmente segundo uma retórica da *amplificação*, que retrabalha um texto primeiro, constituído pelas variáveis instanciadas: os exemplos rousselianos (dados em *Comment j'ai écrit certains de mes livres*), as listas perecquianas, desenvolvem-se em ficções.

Esse modelo amplificador permite precisamente definir o campo da escrita sob restrição: alguns textos antigos, principalmente lipogramáticos, inúmeros textos dos Grandes Retóricos estão ligados a ele de pleno direito, assim como alguns exemplos das *Bigarrures* de Tabourot. Alguns textos do Nouveau Roman se integram também, parcial ou totalmente, ao corpus da escrita sob restrição – em particular na obra de Michel Butor, que parece a mais próxima de uma prática de literatura sob restrição.

Pode-se, a partir dessa definição de restrição, propor um certo número de tipologias, próprias para apurar sua compreensão.

Distinguiremos aqui, retomando categorias da retórica antiga, as restrições segundo seu ponto de aplicação textual: a invenção, a disposição ou a elocução. Essa classificação não implica, evidentemente, nenhuma exclusividade: toda restrição aplicada de maneira privilegiada na invenção implica necessariamente uma certa seleção lexical e vice-versa. Assim como para o lipograma, que restringe ao mesmo tempo a elocução e a invenção do texto.

Uma outra distinção tipológica seria simplesmente numérica: oporíamos, então, os textos governados por uma única restrição, como *Les Revenentes*, àqueles que se submetem a várias restrições, como *Alphabets* ou “La Princesse Aztèque” de Claude Berge, “poemas com garrote”.[5]

Essa oposição numérica pode combinar-se com uma estrutura hierárquica, para produzir o que Bernard Magné chama de “metarestrição” (*métacontrainte*), ou seja, “uma restrição que modifica uma restrição”[6], caso a metarestrição se modifique a si mesma ou não: em *La Vie mode d'emploi* (*A Vida modo de usar*), o *clinamen* regrado é um exemplo do primeiro caso, a pseudo-quenina de ordem dez aplicada ao bi-quadrado latino ilustra o segundo.

Essa distinção numérica pode evidentemente ter como decorrência uma diferença qualitativa, o que expressa bem o termo *carcan* (garrote), utilizado por C. Berge. Há restrições mais ou menos restritivas, segundo o fato de permitirem uma escolha mais ou menos ampla ao escritor: ou seja, existem restrições mais ou menos difíceis. Assim declara Perec a Jean-Marie Le Sidaner:

"escolhi chamar de "poesia" textos engendrados por restrições difíceis"[7]. Manterei uma diferença com relação à noção de restrição "dura" que Perec invoca na mesma entrevista – "os textos sob restrições duras (oulipianas) que eu faço um pouco como o pianista faz escalas" –, que eu vou reler, *via* a epistemologia contemporânea, com a noção de algoritmo. Serão então consideradas restrições "duras", ou algorítmicas, as restrições combinatórias, o método S + 7, o homossintaxismo, por exemplo. O lipograma ou o processo rousseliano serão, por outro lado, classificados como restrições não algorítmicas.

2. Da Restrição ao Texto

Se aceitarmos a tentativa de definição proposta, parece que o texto sob restrição advém, segundo as análises de Michel Charles, de uma ideologia retórica do texto.

O "pensamento retórico", com efeito, é caracterizado por uma "imaginação dos possíveis", que se opõe à idéia de uma "necessidade do texto". Por outro lado, "essa imaginação posiciona o leitor como autor potencial. (...) uma cultura retórica é uma cultura em que a leitura está voltada para uma escrita. (...) Não há mais, então, privilégio do autor que seja fortemente afirmado (...), o objeto texto torna-se finalmente um objeto fortemente socializado"[8]. E, de fato, o Oulipo é testemunha de um caráter coletivo da escrita, assim como de uma atividade do leitor, que se torna às vezes um dos elementos do pólo de autoria: nos textos em que ele é efetivamente co-autor, tais como os textos arborescentes, em que são suas escolhas que determinam o texto final, ou como em certos "exercícios" do *Atlas de littérature potentielle*, que lhe propõem, por sua vez, a produção de um texto sob restrição (conferir por exemplo p.285)

É evidente que os dois pontos estão estreitamente ligados. É na medida em que a retórica tem por objetivo primeiro ensinar a escrever que ela não concebe o respeito pelo texto, procedendo, ao contrário, por manipulações, reformulações e mesmo, correções de textos anteriormente escritos. Lembrarei aqui os trabalhos oulipianos sobre "materiais preexistentes", implicando uma contingência essencial do texto, que se realiza em "imaginação de [seus] possíveis".

Ora, está claro que esse "pensamento retórico" inscreve-se em total oposição com relação à ideologia textual dominante, que remete mais a uma concepção "escolástica" do texto, que se pode redefinir brevemente pelo prin-

cípio sobre o qual ela é fundada: "Um texto é um ser de linguagem que faz autoridade." A partir daí, dois "preconceitos críticos" comandam a abordagem do texto: "O primeiro é a crença na existência do texto. (...) Tudo se passa como se o texto existisse fora do olhar que eu lanço sobre ele, (...) fora das operações a que eu o submeto para que precisamente ele se torne um texto. (...) O segundo é a crença numa unidade do texto, identidade a si, definição e configuração únicas. Essa identidade é sua unidade. A análise visaria a reencontrá-la em todos os níveis".[9] Barthes formulava em 1962 o mesmo diagnóstico, mostrando que nossa ideologia textual é comandada pelo dogma do *contínuo*: "Em suma, para ser Livro, para satisfazer docilmente a sua essência de Livro, o livro deve ou correr ao modo de uma narrativa ou brilhar ao modo de uma centelha. Fora desses dois regimes, há agressão ao Livro, falta pouco palatável contra a higiene das Letras".[10]

Nesse sentido, a concepção escolástica do texto é historicamente bem mais romântica que medieval: ela remete mais a uma "escolástica moderna" que, "dramatizando" a escolástica medieval, desenvolve-se, provavelmente a partir do final do século XVIII e pode ser associada aos nomes de Richardson e Rousseau: com *Clarissa* ou *A Nova Heloísa*, o romance adquire toda a autoridade de um livro religioso.

Consideremos agora as "Micro-traductions. Quinze variations discrètes sur un poème connu", de Perec[11]. O texto apresenta-se como uma série de variações sobre o poema de Verlaine "Gaspard Hauser chante", transformado por manipulações que jogam com a identidade ("Escolha de um outro nome"), com a ordem ("Inversão de dois versos"), com a disposição sobre a página, indo até a supressão de certos elementos do texto ("Ablação da primeira e da segunda rimas"), e mesmo, até seu desaparecimento total enquanto tal: o último poema se anuncia como uma "Tradução tipográfica (substituição da esfera IBM "Letter gothic" pela esfera IBM "symbol 12")".

O trabalho de Perec manifesta, portanto, um total desrespeito do texto, de significação explícita pelo efeito de hipérbole ligado ao vocabulário médico presente na "tabela" ("contaminações", "ablação"). Esse atentado é, evidentemente, tanto mais sensível quanto o texto escolhido for mais presente – "conhecido", como sublinha o título – na memória de seus leitores.

O desrespeito pelo texto é, no entanto, mais sensível na disposição mesma das "traduções" sobre a página. O poema de Verlaine não goza, desse ponto de vista, de nenhum privilégio, ele só constitui o primeiro termo de uma série – o "estado inicial" – que não é organizado por nenhuma hierarquia. O

poema verlainiano é somente um elemento textual dentre outros, numa série de "variações" que serão lidas igualmente como seus possíveis.

Essa abertura do texto a possíveis – arruinando a idéia de sua unidade – é levada ao extremo por uma prática como a restrição S+7. A substituição de cada substantivo pelo sétimo posicionado depois dele num dado dicionário, uma vez que conserva a arquitetura sintática do texto inicial, é, com efeito, vista como libertadora de um novo estado, até aqui virtual, desse último: para Jean Lescure, "um texto de literatura industrial como *Caroline chérie* matiza-se de nuances interessantes".[12]

Se as restrições de transformação questionam a identidade do texto, as restrições combinatórias atacam um outro aspecto de sua necessidade: sua monumentalidade. Essas restrições produzem, de fato, por definição, um texto móvel, aliás, de uma mobilidade material na edição original dos *Cent mille milliards de poèmes*, em que cada verso está inscrito numa tira recortada. Nesse texto de Queneau, é a intervenção do leitor que seleciona na multiplicidade de combinações de versos possíveis, a cada leitura, uma versão particular do texto. O texto não tem, em outros termos, estritamente nenhuma existência fora da leitura que dele é feita. Os *Cent mille milliards de poèmes* vão, aliás, ainda mais longe na rejeição do essencialismo própria a toda obra combinatória: a desproporção entre a amplitude de sua combinatória e o tempo da vida humana produz um texto não somente múltiplo, mas incontrolável em sua totalidade. Queneau bem pôde trabalhar com dez sonetos "de base", o *texto* dos *Cent mille milliards de poèmes*, jamais escrito por alguém, é, propriamente, ilegível.

3. Restrição e Legibilidade

O texto sob restrição, retórica num contexto escolástico, nunca tem sua legibilidade garantida de imediato: ele deve necessariamente se *tornar* receptível para seus leitores, e essa legibilidade sempre a conquistar destina-o a um certo tipo de ambivalência.

Seria necessário, primeiramente, desse ponto de vista, responder a uma questão até aqui deixada em suspense: a da relação entre a restrição tal como a defini e a regra clássica.

Do ponto de vista estético, a idéia de regra é das mais banais. Mesmo se alguns consideram que *poeta nascitur*, a idéia de *arte poética* não deixa de ser muito difundida. A questão, então, é muito simples: há ou não há uma diferença de estatuto entre, por exemplo, as regras que governam a construção do soneto e as restrições lipogramáticas ou palindrômicas?

Para Roussel, para os oulipianos, a resposta é clara: assim como o procedimento rousseliano é "parente da rima", "a invenção de formas novas"[13] – o oulipo sintético – coloca-se exatamente no mesmo plano que a invenção "das regras do soneto, das três unidades".[14] Queneau expressa vigorosamente: "A regra das três unidades é tão delirante quanto nossos processos ou os de Butor".[15] E, de fato, ao menos no início, a atividade do Oulipo consistiu essencialmente numa exploração dessas regras tradicionais.

Encontra-se, ademais, com o Oulipo, o esquema sempre reivindicado de uma "segunda fundação" pelas matemáticas: uma vez que "não há mais regras desde que elas sobreviveram ao valor",[16] trata-se de "imaginar novas fórmulas",[17] similares em sua estruturação às regras tradicionais, mas que as reformulariam em linguagem matemática.

De fato, observa-se bem uma homologia fundamental entre restrição oulipiana e regra clássica: há nos dois casos, na origem do trabalho da escrita, a enunciação de uma fórmula recebida pelo autor como restritiva. Ora, é bem evidente que essa homologia teórica não se traduz de modo algum por uma similitude das posturas de recepção. Como observa J. Roubaud, "o *soneto* (...) não pode ser considerado como uma *forma oulipiana*. Isso tem a ver, certamente, com um caráter das formas tradicionais que a forma oulipiana não pôde ainda adquirir: o de ser, ao mesmo tempo, jogo de linguagem e uma *forma de vida transmissível*."[18] A noção de tradição transforma a cisão entre a regra e a restrição na conversão do convencional em natural: por causa da ancoragem cultural da "forma tradicional", suas regras aparecem como conaturais à escrita. Pensemos, no que se refere ao verso, na facilidade de Victor Hugo ou na de Roussel. A nostalgia oulipiana de uma recepção fácil então presumida manifesta-se particularmente numa verdadeira fascinação pelo soneto, apontada precisamente por J. Roubaud, ele próprio editor (na P.O.L.) de uma antologia de sonetos,

A restrição seria, assim, o nome que se dá à regra quando ela perdeu sua pregnância cultural. A restrição é uma retórica da invenção sentida como potente, precisamente, porque ela ultrapassa a expectativa cultural definida pela regra. Ela é uma retórica sempre em excesso, na medida em que se inscreve, como na época moderna e contemporânea, dentro de um campo literário caracterizado por uma concepção escolástica (romântica) do texto.

É claro que nessas condições a escrita sob restrições deverá *negociar* sua inserção cultural, passando por estratégias de acomodações com a ideologia textual dominante.

Coloca-se então a questão da legibilidade das restrições no seu sentido mais óbvio: a de sua *visibilidade*.

No seio do Oulipo, a questão da dissimulação ou do desvelamento das restrições nunca foi decidida: se Queneau e Harry Mathews, principalmente, preferem restrições invisíveis, Italo Calvino e, fora do Oulipo, Jean Lahougue, são claramente partidários de sua divulgação,[19] Perec ocasionalmente defendeu as duas posições. De fato, ocorrem atitudes muito diversas entre os autores, induzindo regimes variados de manifestação da restrição.

A restrição abstrata ou instanciada pode ser legível segundo diversas modalidades: por causa do próprio texto – quando ver o texto, mesmo sem o ler, permite identificar diretamente a restrição que está sendo trabalhada (como os *Cent mille milliards de poèmes*, ou como os textos em bola de neve) – do paratexto – título, comentário precedendo ou seguindo o texto sob restrição, índices, contracapa (para *Les Revenentes)*, prefácio... – do epitexto (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*), ou de um dispositivo metatextual: é o caso (em combinação com a revelação operada pelos títulos) do grande palíndromo de Perec, que enuncia explicitamente a restrição a qual está submetido desde o *incipit*, *de La Disparition* também, com a diferença de que o metatextual aí colocado é conotativo e não mais denotativo: a revelação é, portanto, oblíqua.

Certos textos, por outro lado, dissimulam suas restrições, parcial ou totalmente. Esse desvelamento parcial não funcionaria, aliás, sem um pouco de astúcia do autor, uma explicitação genética dada pelo próprio autor tendendo evidentemente a fechar a investigação crítica.

Apontaremos, enfim, um último regime de legibilidade da restrição, um regime misto, de legibilidade confusa. A restrição é então designada, mas sua legibilidade é comprometida pela introdução de disfuncionamentos, sejam eles provenientes de uma falha do texto com relação à restrição, tratando-se nesse caso de um erro, ou do fenômeno do *clinamen*.[20] Se o total respeito à restrição torna possível a percepção de estruturas regulares pelo leitor, sua não validade absoluta só pode colocar em perigo sua localização.

Ora, a partir do momento em que certos autores reivindicam a invisibilidade ou a confusão das restrições que eles utilizam, chega-se a um dispositivo totalmente paradoxal, em que a escolha de dissimular as restrições aniquila a especificidade do regime textual instalado, na medida em que essa especificidade não será reconhecida como tal na recepção. Isso, evidentemente, não significa que a dissimulação das restrições não pudesse fracas-

sar por causa de leitores perspicazes, mas simplesmente que o texto procura construir uma tal recepção para si mesmo.

Proporei, então, a hipótese de que a pragmática da escrita sob restrição, presa entre prática retórica e ideologia escolástica, põe em funcionamento um dispositivo de compromisso, globalmente assimilável a uma má-fé textual. Tentarei mostrar como a idéia de enigma parece o meio privilegiado dessa negociação cultural.

O enigma instaura, com efeito, uma distância, respeitosa, com relação ao texto cuja recepção ele informa. Quer dizer que, não dando ao leitor os meios de satisfazer o desejo de elucidação que ele próprio suscitou, o texto sob restrição enigmático esboça um modelo fraco de recepção escolástica, em que a instituição do texto como objeto de um desejo de leitura passa pela preparação de sua desmontagem prévia. O enigmático, ao chamar por uma recepção ativa, aparece, então, como um dispositivo de último recurso aceitável para a recepção do texto sob restrição: ele encarnaria, em suma, a única configuração capaz, ao mesmo tempo, de tornar possível a atividade retórica do leitor e de preservar o fechamento escolástico da obra. Nesse sentido, ele garante ao texto sob restrição a possibilidade de sua literariedade. A escrita sob restrição inscrita num quadro cultural escolástico poderia dizer de si mesma: *larvata prodeo.*

Compreende-se melhor, a partir daí, a freqüente reticência autoral em revelar as restrições e, também, a inadequação sensível, com relação a seu objeto de que são freqüentemente testemunhas as teorizações “indígenas” (produzidas pelos próprios autores) da literatura sob restrição: trata-se, para esses autores, de inscrever textos fabricados no seio de uma ideologia escolástica que implica uma forte unidade da obra.

Ora, a idéia de enigma implica uma apreensão *vertical* do texto: o mistério induz uma profundidade, uma gradação dos sentidos, pensados como mais ou menos escondidos. Essa verticalidade define um aparelho hermenêutico, sagrado[21] em sua origem, fundado sobre o “encaixamento” do sentido.

Nós já observamos que a escrita sob restrição leva a combinações e manipulações. Nesse sentido, ela parece dever implicar um modelo hermenêutico horizontal que permita o jogo entre elementos e estruturas. É exatamente o que acontece com os *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, e mais geralmente com os textos combinatórios, em que todos os casos são de interversões, de deslocamentos estruturais. Também é o tipo de leitura ao qual nos convida Perec em *A Vida modo de usar*, propondo um *index* que

permite recompor de outro modo a matéria ficcional, fazendo do quebra-cabeça uma metáfora metatextual recorrente. Metatextual e paratexto encontram-se então para compensar, e até anular, a dimensão vertical pressuposta pela arquitetura do imóvel.

E no entanto, a indicação mais ou menos forte de um modelo vertical, estratificado, pode igualmente ser encontrada nos textos sob restrição. Citarei, primeiramente, porque eles constituem um exemplo que parece indiscutível, os textos rousselianos, que se dão a ler segundo um modelo vertical muito forte, completamente assumido: a publicação póstuma de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* instaura o esquema de uma iniciação. Nesse sentido, a parcialidade, a incompletude da revelação importam menos do que a configuração assim instituída: opõem-se então, como mostrou Julia Kristeva, fenotexto e genotexto. Essa postulação de uma profundidade de sentido é igualmente muito sensível na obra de Queneau e Perec, ambos reivindicam-na às vezes da maneira mais explícita: lembrarei simplesmente a imagem da obra-cebola, cara a Queneau.

Responderei à questão dessa conjunção de uma prática escritural retórica, em outros termos, horizontal, e do jogo de modelos hermenêuticos da verticalidade, fazendo intervir, de novo, a categoria da ambivalência: a escrita sob restrição, prática retórica instalada, no século XX, num contexto escolástico, precisa da verticalidade induzida pelo enigmático para dar necessidade e sacralidade a sua organização horizontal. Os esquemas religiosos são reutilizados para produzir uma reverência com relação ao livro, que, em suma, não é senão a realização mais plena da legibilidade do texto para uma ideologia escolástica.

4. Para concluir

Na medida em que o texto sob restrição, fabricado, opõe-se absolutamente ao texto monumento (unitário e fechado) que funciona como modelo dominante, toda literatura sob restrição implica uma questão de legibilidade, que ela resolve por diversas táticas de camuflagem. Assim, J. Roubaud anuncia no começo do *Grand Incendie de Londres*: "a intervenção de restrições (elas existem), mesmo as mais extravagantes em relação aos hábitos da ficção, não será exibida, a fim de não afastar de mim, de antemão, a quase totalidade dos leitores (...)."[22] Trata-se, de fato, para a escrita sob restrição de dissimular suficientemente para o leitor sua natureza retórica, de maneira a se tornar receptível, sem por isso ocultar totalmente sua especifici-

dade: diversos processos "antitextuais",[23] tais como a prática generalizada da intertextualidade ou a relação do texto com imagens – como em certos textos poéticos perecquianos – reintroduzem descontinuidades que assinalam, apesar de tudo, o questionamento da monumentalidade romântica.

A escrita sob restrição, como "a criança que brinca de esconde-esconde e que não sabe o que ela teme ou deseja mais: permanecer escondida, ser descoberta",[24] implica uma pragmática da má-fé, na exata medida em que se trata para ela de inventar estratégias textuais próprias para persuadir o leitor de sua literariedade.

Citarei, aqui, o primeiro dos poemas combinatórios para F. Clerici, cuja última estrofe metaforiza belamente a persuasão literária obtida pelos textos sob restrição: "Ainda que eles sejam de uma abordagem bastante assustadora, //eles se revelam rapidamente inofensivos, e // mesmo cordialmente amistosos."[25]

Tradução: Ana Lúcia Moraes

Notas

[1] F. Le Lionnais, "La Lipo (le premier manifeste)", In: *La Littérature potentielle*, Gallimard, 1973, p.20.

[2] J.Jouet, *Raymond Queneau, qui êtes vous?*. Lyon: La Manufacture, 1988, pp.61-62.

[3] J. Roubaud, "L'Auteur oulipien", In: M. Contat (ed.), *L'Auteur et le Manuscrit*, P.U.F., 1991, p.82.

[4] Sobre a fundação do Oulipo como busca de uma "mistura" ou de uma "interseção", entre matemáticas e literatura, ver F. Le Lionnais, "Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature", In: *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1988.

[5] C. Berge, "La Princesse Aztèque, ou Contraintes pour um sonnet à longueur variable", La Bibliothèque oulipienne, Seghers, 1990, tomo II, p.77.

[6] B. Magné, "De l'écart à la trace. Avatars de la contrainte", Études littéraires, vol.23, n.12, université Laval (Québec), été-automne 1990, p.19.

[7] Entrevista com Jean-Marie Le Sidaner, L'Arc, n. 76, 1979, p.8.

[8] M. Charles, *L'Arbre et la Source*, Seuil, 1985, pp.181, 185 e 210.

[9] M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995, p.40.

[10] R. Barthes, "Littérature et Discontinu", *Essais critiques*, Seuil, 1981, p. 178.

[11] *L'Arbre et la Source*, Op. Cit., p. 125.

[12] J. Lescure, "La Méthode S+7", *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 144.

[13] *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Union Générale d'éditions, 1985, p. 23.

[14] J. Bens, OuLiPo 1960-1963, Christian Bourgois, 1980, p. 242.

[15] Op. cit. p. 130.

[16] R. Queneau, "Technique du roman", *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 33.

[17] Le Lionnais, F., "La Lipo (premier manifeste)", op. cit., p. 20.

[18] "L'Auteur oulipien", op. cit., pp. 85-86.

[19] Ver J. Lahougue e J.-M. Laclavetine, *Écriverons et liserons, em vingt lettres,* Seyssel, Champ Vallon, 1998, em particular pp. 158-162.

[20] Sua função de confundir a legibilidade da restrição está explicitamente assinalada pelo próprio Perec, que expõe, em sua entrevista com C. Oriol-Boyer, sua "idéia de tirar um capítulo de modo a que não se possa recontituir o sistema que só existe através dele." ("Ce qui stimule ma racontouze", Texte em main, Grenoble, n. 1, printemps, 1984.)

[21] Sobre os quatro sentidos escriturais distinguidos pelos Pais da Igreja, ver C. Spicq, Esquisse d'une histoire de l'exégèse latine au Moyen Âge, Vrin, 1944, p. 22.

[22] J. Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres,* Seuil, 1989, p. 40.

[23] Retomo essa noção no n.1 dos Cahiers de narratologie, Nice, 1986.

[24] G. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Gallimard, 1993, p. 14.

[25] G. Perec, Um petit peu plus de quatre mille poème en prose pour Fabrizio Clerici, Les Impressions Nouvelles, 1996.

Resumo: Este texto propõe a hipótese de que a pragmática da escrita sob restrição põe em funcionamento um dispositivo de compromisso assimilável a uma má-fé textual. Prática textual retórica exercida num momento de ideologia textual escolástica, a restrição deve inventar estratégias textuais próprias para persuadir o leitor de sua literariedade. A idéia de enigma afirma-se aqui como o meio privilegiado dessa negociação cultural.

Palavras-chave: Restrição, Literariedade, Enigma, Oulipo, Perec.

Abstract: This text proposes the hypothesis that writing with mathematical word games functions pragmatically as a device of a tacit pact akin to a textual misdeed. The word games are seen as rhetorical textual practices in a scholastic ideological context, therefore they must invent their own strategies in order to persuade the reader of their literariness. The concept of enigma appears here as the privileged form of this cultural negotiation.

Key-words: Constraints, Literariness, Enigma, Oulipo, Perec.

A OFICINA DE ESCRITA, LUGAR MAIÊUTICO E SOLIDÁRIO

Isabelle Guisan

Oficina de escrita: insatisfatória, a denominação desperta a desconfiança e se presta à controvérsia. Pode-se "aprender" a escrever? Em grupo? Em alguns meses? Clarice Lispector, entre outros autores, observa que "assim como outras vocações, a escrita exige um longo aprendizado. Nesse caso, o aprendizado é a vida ela própria, tal como 'nós a vivemos'". Ela acrescenta que "a única maneira de estudar é escrever".

Experimentar com grande liberdade: tal é a meu ver a razão de ser de oficinas que se dirigem a pessoas desejosas de explorar sua escrita. Esse tipo de proposta não tem a pretensão de gerar escritores nem de produzir literatura, ela deseja simplesmente iniciar alguns voluntários nos procedimentos que participam da escrita pessoal. Quaisquer que sejam o nível e a motivação dos participantes, há neles desejo, questionamento e, portanto, caminho criativo possível, com seu cortejo de descobertas, de limites, de frustrações e de satisfações.

Um outro tipo de oficina de escrita, bem distinto do primeiro, quer permitir a pessoas, em geral socialmente desamparadas e privadas de voz ativa, descobrirem seu poder de expressão. Tal iniciativa pode desmarginalizar sua realidade, fazendo com que seja conhecida num meio mais amplo que seu *entourage* habitual. Propor uma oficina de escrita, em determinado contexto dito "social", a refugiados, a mulheres vítimas de violência, a desempregados, a idosos, representa então um ato político também. A oficina, em geral gratuita e organizada no âmbito de uma instituição, dirige-se aqui a um público definido e relativamente homogêneo quanto a sua problemática social.

Trabalho com esses dois tipos de oficinas.

As primeiras ocorrem em minha residência, na Suíça ou na Grécia, junto a um público que na maior parte do tempo terminou seus estudos superiores e continua sua formação, explorando diferentes meios de expressão. Pintura, música, dança... e escrita. Formado em sua maioria por mulheres de idade mediana ou até madura, esse público comporta exceções culturais, pessoas sem curso universitário nem bagagem clássica. Cada um progride a

seu ritmo graças a uma atmosfera solidária e convivial, condição sine qua non do êxito de uma oficina.

O público é informado sobre essas oficinas através de anúncios que aparecem esporadicamente nos classificados de jornais e sobretudo de boca a boca. Aproximadamente a metade dos participantes prossegue o trabalho durante vários módulos semestrais com cinco ou seis sessões cada. A maioria só pratica a escrita nesse contexto de acompanhamento em que se sentem obrigados a uma certa disciplina e, portanto, à produtividade.

O "projeto"

O roteiro de base é sempre o mesmo. Nenhum exercício e pouquíssimas restrições nessas oficinas concebidas como um lugar de aprendizado de autonomia e, portanto, de espírito crítico. Cada um se propõe a desenvolver um projeto durante a série das sessões previstas, a partir do amplo tema escolhido para aquele módulo e de algumas escolhas formais (ficção ou não, contos, crônicas, cartas, etc.), escolhas que podem ser repensadas a qualquer momento. Alguns chegam com o projeto já definido que levam a cabo, mas estes são minoria.

Tenta-se mostrar que a escrita, mais do que um jogo, é ligada a certos processos. Cada participante é encorajado a se envolver numa aventura que, pouco a pouco, ele poderá continuar sozinho, caso o deseje. O "projeto", que se opõe aqui ao "exercício", permite avançar em direção do que o participante busca na escrita, investigação autobiográfica, experimentação com as palavras, texto erótico, polêmica, etc.. Alguns ficam desconcertados, no começo, com a grande liberdade inicial que lhes é dada, mas se aventuram na realidade da criação, prosseguindo entre técnica e intuição.

Concretamente ...

Na Grécia, as oficinas ocorrem durante uma semana, em uma das ilhas Cícladas. Os participantes hospedam-se nas casas dos habitantes da região e são convidados a escrever por conta própria de manhã e/ou de noite, já que a discussão dos textos acontece todas as tardes. A escrita nutre-se em princípio das experiências e observações feitas no local, em torno de um tema bastante amplo: "a ilha, a água, ser estrangeiro na ilha".

Na Suíça, as sessões ocorrem a cada três semanas ou mensalmente. Duram quatro horas, à noite, seis ou sete horas, quando ocorrem domingo.

As sessões de trabalho são interrompidas por uma refeição em que se reforça o clima convivial. Cada grupo trabalha em torno de um eixo diferente: explorar os personagens, a posição do narrador, o ritmo do texto. Ou ainda partir de um *fait divers* da localidade em que se passam as oficinas, escrever a partir de fotografias, explorar a relação texto-imagem.

O participante define progressivamente a intriga, seus eventuais personagens, o lugar do narrador, se este aparecer. E ele anuncia suas intenções. Se necessário, situa de novo seu projeto em cada sessão, antes de ler para outras pessoas seu texto do qual todos têm em mãos uma fotocópia. Às vezes os textos são lidos por outra pessoa ou em silêncio. O próprio participante lança a discussão, assinalando suas eventuais dificuldades, designando o que deseja que se discuta coletivamente. A discussão dura de meia hora a quarenta e cinco minutos e pode referir-se tanto à estrutura do conjunto quanto aos pontos fracos de um único parágrafo. O objetivo é fazer a escrita progredir em direção à forma que melhor se adéqüe à proposta. Eu canalizo e retomo o conjunto do texto e as observações, propondo pistas de reflexão que relativizo. O essencial permanece de fato: estimular a autonomia de cada um, na escrita como também na leitura crítica de outros textos.

Principalmente, nada de terapia selvagem! Esse a priori percorre todas as oficinas. A ênfase é dada à forma, e só se discutem eventuais dados biográficos na medida em que não forem tão compreensíveis quanto desejava o autor.

No início da sessão, proponho, freqüentemente, leituras que me parecem apropriadas, a saber, textos de autores contemporâneos que possam ilustrar o tema trabalhado. E durante esses módulos, como nas semanas gregas, insisto para que os participantes levem adiante seus projetos, ou seja, que cheguem à última sessão com um ou vários textos consistentes, intitulados, com um esboço de paginação, uma reflexão sobre a continuação eventual do trabalho.

A escrita como lavra

Os participantes progridem, melhoram? É difícil dizer! Em todo caso, tomam consciência de que, na escrita, o trabalho deve ser retomado, o terreno, cultivado. Tomam consciência da maneira como escrevem, até mesmo de seu estilo, de seus tiques, dos pontos fortes e de suas fraquezas. Também lêem de forma muito mais consciente os livros que encontram.

Raros são aqueles ou aquelas que continuam a escrever por conta própria, ou que ousam confessar um desejo de publicação. Alguns enviam seus

textos para concursos, escutam a leitura de seus textos em programas de rádio.

Raríssimos são os textos produzidos em oficinas que chegam à publicação. Isso pode ocorrer, quer em edição muito limitada financiada pelo autor, quer num editor parisiense renomado! Não são forçosamente os melhores textos: os participantes mais talentosos não são os mais esforçados nem os mais obstinados. Também podem ocorrer casos em que o grau de exigência leve à paralisação.

Sair do silêncio, expressar sua diferença

As oficinas em meio chamado social situam-se num nível de escrita totalmente diferente. Elas permitem que pessoas de níveis culturais muito variados, às vezes universitários, mas às vezes também quase iletrados, adquiram e, principalmente, compartilhem um nível freqüentemente elementar de expressão.

Assim, mulheres refugiadas trocam experiências com mulheres suíças sobre o exílio e a sobre a integração. De um lado como de outro, as participantes constatam, ao ler os textos umas das outras, que é possível se sentir exilado em múltiplos contextos. Elas descobrem, no decorrer de narrativas singulares contadas com simplicidade, as culturas respectivas, africanas e européias. E elas chegam às vezes a compreender o pano de fundo complexo de certos conflitos étnicos em Ruanda, por exemplo.

A experiência cria laços que subsistem para além das sessões; muitas vezes se cria uma rede informal, se estendendo e se consolidando em outras criações comuns. A escrita torna-se aqui um meio, vibrante de emoções, de enfrentar sua história e de melhor assumi-la, compartilhando-a.

Junto a pessoas idosas que vivem em asilos, o trabalho incide também sobre a experiência de vida. Uma oficina quinzenal produz textos publicados num pequeno jornal da instituição ou reunidos, com imagens, em brochuras editadas e impressas profissionalmente. Lembranças da infância, enfrentar a noite nos asilos, aceitar compartilhar o quarto com um ou uma desconhecida: os temas variam.

Escrever ou fazer escrever para si permite permanecer alerta mentalmente e intelectualmente, fazer-se ouvir na instituição e até mesmo além dela, graças às brochuras publicadas, veiculadas pela mídia e comercializadas. A escrita permite, aqui, existir numa sociedade que confina seus idosos dependentes e os esquece intramuros. Ela autoriza a sair do silêncio.

Pode-se aprender a escrever? Sim, se concebermos a oficina de escrita como algo que autorize à expressão individual, que encoraje a expressão de sua própria diferença. Ousar afirmar seu imaginário ao se criar uma intriga, uma história e personagens que façam sentido. Ousar narrar, organizando trechos de um percurso próprio, esperando que possam interessar e até mesmo cativar. Dar-se pouco a pouco os meios de ser lido, ouvido, compreendido e até mesmo considerado. Trata-se de um belo desafio. Acompanhar tais experiências, acolhê-las como nascimentos e praticar desse modo uma maiêutica: esse papel é com certeza um dos mais belos que existem para uma mulher e que, mais ainda, é uma mulher que escreve.

Tradução: Ana Maria de Alencar e Ana Lúcia Moraes

Resumo: Nesse texto a autora conta sua experiência como animadora de dois tipos distintos de oficinas de escrita – um tipo que explora a escrita como meio de expressão e um tipo institucional chamado de social. Tais oficinas são oferecidas na Grécia e na Suíça.

Palavras-chave: Oficinas de Escrita, Expressão, Instituição, Inclusão.

Abstract: In this text, the author tells about her experience with two different kinds of writing workshops: the first explores writing as self-expression and the other one is institucional and social. These workshops are held in Greece and in Switzerland.

Key-words: Writing Workshops, Expression, Institution, Inclusion.

ESCREVER, LER, FALAR: ENTRE ILUSÕES E SOLILÓQUIOS DOS SUPORTES ÀS IMPLICAÇÕES

Pierre Guisan

> *Écrire, c'est rattraper l'oubli, c'est figer le silence.*
>
> *C'est balbutier et craindre que quelque chose ne s'échappe.*
> *(...) l'écriture est l'offrande d'un balbutiement.*
>
> MARINA TSVETAEVA

Para iniciar a conversa...

Este artigo visa apenas a desfazer alguns preconceitos, reflexos e idéias prontas que o senso comum costuma entrelaçar, apesar dos dados que disciplinas como a história, a antropologia ou a lingüística, ao se darem a mão, invalidaram de forma indiscutível... Será? Pois bem, pelo menos, com os lembretes sintéticos que seguem, a discussão estará aberta.

O senso comum, ao falar de "língua escrita" e de "língua oral", parece tratar de duas modalidades de um mesmo sistema. Na verdade, essas expressões ocultam o fato de a escrita e a língua constituírem dois sistemas diferentes, tanto de um ponto de vista histórico, como sob a perspectiva da sua funcionalidade. Obviamente, numerosos vínculos ligam esses dois sistemas, o que, entre outras funções, permite que a escrita possa ser utilizada como transcrição da língua oral, embora isso constitua apenas *um* dos papéis preenchidos pela escrita. Pretendemos mostrar aqui que a escrita pode não constituir necessariamente uma língua, e foi assim que historicamente o grafismo surgiu, segundo as evidências arqueológicas das quais dispomos hoje em dia. Houve depois, em diferentes épocas segundo as sociedades, uma revolução, quando se descobriu que um sistema gráfico podia *também* representar a língua.

Evidentemente, os tipos de relações entre esses dois sistemas terão conseqüências importantes sobre a leitura, sobre o que constitui tal processo, e sobre a sua aprendizagem.

Portanto, surge uma falsa evidência: a da visão da escrita como sendo mera reprodução gráfica da língua. Além do mais, definir o que seria exata-

mente uma *língua* revela-se bastante complexo de um ponto de vista estritamente lingüístico. Não voltaremos aqui às distinções entre línguas, dialetos, variantes, mas tudo indica que o conceito de *língua*, como objeto étnico-cultural (por exemplo, a língua portuguesa, o chinês, o latim ou o irlandês), parece ser o resultado de uma convenção muito mais socio-histórica do que propriamente uma delimitação objetiva e lingüística. Vale lembrar aqui que as línguas neolatinas ganharam nomes próprios somente a partir do fim da Idade Média, sendo vistas antes como meros patuás, os "romances"[12]. Desta forma, seria chamada de *língua* qualquer sistema lingüístico ao qual determinada comunidade humana atribui este nome, o que constitui uma rotulação, mas não exatamente uma definição[3].

O que nos parece importante, aqui, é frisar que nossa visão da língua já é conseqüência do nosso letramento. Em outros termos, as formas da escrita refletem, ou melhor, moldam a visão que os falantes têm da sua língua – e, mais geralmente, moldam as relações que os indivíduos mantêm com a sua sociedade. Um exemplo: o conceito de "palavra" é extremamente difícil de se definir num nível meramente lingüístico – prefere-se falar de morfema independente, por exemplo – e se acaba sempre recorrendo à noção tipográfica de segmento gráfico separado por um espaço... Entretanto, todos nós tendemos a pensar que uma língua é constituída de palavras, enquanto, de fato, elas são elementos constitutivos do texto escrito[4].

Assim sendo, a leitura nas diferentes sociedades humanas torna-se também uma história das representações da linguagem (ou das línguas). Com isso, não nos atrevemos a dizer que, sem a escrita, não haveria representação da língua, etapa que alguns autores não hesitam em ultrapassar, a ponto de afirmar que a própria razão silógica (baseada no silogismo) é conseqüência da invenção do alfabeto[5]. De nossa parte, acreditamos que as sociedades ágrafas[6] lançam mão de outros recursos que preenchem as funções que a escrita desenvolve na área cognitiva. Logo, sustentamos apenas que a escrita contribui para a nossa visão da língua, isto é, para o nosso conhecimento epilingüístico.

Os suportes da escrita

Chamamos aqui de *suporte* o material utilizado para garantir a permanência da mensagem que se quer conservar, já que em última análise é isso que distingue a *escrita* da *fala*: figuras de barro, nós de lã, tabuletas de barro ou de cera, rolos de papiro ou de pergaminho, *codices,* livro impresso, tela de

computador. Lista certamente não exaustiva, porém representativa das etapas sucessivas pelas quais a comunicação entre os homens pôde ser fixada. Portanto, o caráter principal do suporte é assegurar a permanência da mensagem, ao contrário da voz que, até época recente, *voava* como diziam os romanos.

As evidências trazidas pela arqueologia na Mesopotâmia indicam que os primeiros documentos tinham por função selar contratos de compra e venda, estabelecer cadastro fundiário, contabilizar terras, safras e rebanhos para fins de imposto, e enfim, codificar leis e costumes. Essas funções aparecem na História mais ou menos nesta ordem. Mais do que propriamente comunicativo, o objetivo dos documentos era antes de tudo mnemônico: tratava-se de conservar provas, para utilização posterior. A função *literária*[7] da escrita, portanto, aparece bem mais tarde, como "sub-produto".

Os artefatos que constituem os primeiros documentos demonstram claramente que não havia nenhuma intenção de transcrever a língua; os documentos não podiam constituir representações da língua, nem da fala. Foram descobertos invólucros de barro fechados contendo pequenas representações de animais. Também foram encontrados invólucros de terracota, que constituem representações e atestados de bens pecuários, objetos concretizando contratos ou cadastros. Tais artefatos caminhariam para uma forma mais próxima daquilo que chamamos de escrita, quando a parte externa dos invólucros cobre-se de símbolos que retratam os animais que o recipiente contém. Daí a gravar os mesmos signos icônicos numa tabuleta, dispensando assim as mini-estatuetas de animais, só havia um passo.

Podemos reconstituir as lentas mudanças que levaram da representação icônica do referente – assim como as práticas mágicas o fazem – para as etapas da escrita, que vai se fixar na "tabularidade" (bidimensional), depois de ter passado por uma fase tridimensional (a das estatuetas contidas no invólucro de terracota). Temos que frisar aqui que essas formas de escrita são representações de um referente (objeto, contrato, cadastro), e não de um discurso ou de uma fala; assim como a fala pode vir a ser uma representação (fônica) de um referente. A fala ou um grafismo podem representar o mesmo referente, mas o grafismo nunca representa diretamente um discurso.

Assim surge a leitura: linear, disposta numa tabuleta, logo, bidimensional. Para textos mais compridos, a partir de um suporte material menos frágil do que o barro, que será o papiro ou o pergaminho, será inventado o rolo, que permite armazenar textos de grandes dimensões num espaço reduzido. Nesta etapa, a leitura continuava sendo um processo essencialmente linear, como ainda ocorre quando da leitura de um poema ou de uma narrativa.

Entretanto, havia casos em que a leitura não era linear; por exemplo, quando se consultava um texto procurando por uma informação específica, como uma receita de cozinha, uma lei específica, ou uma solução a um problema existencial na Bíblia. Nesses casos, o rolo se torna absolutamente inadequado, já que ele não permite o "folhear". Foi assim que o "*volumen*" (o rolo dos romanos) foi substituído pelo "*codex*" – que em particular era usado para os códigos civil e penal, mas também para a Bíblia dos cristãos, que viria a substituir a torá dos judeus. Podemos assim supor que a adoção do cristianismo como religião oficial do Império foi uma das causas da substituição paulatina, porém generalizada, dos "volumina" pelos "codices", ou seja, dos rolos pelos livros.

Tal mudança constitui uma revolução que tem conseqüência no próprio processo da leitura, quebrando a sua linearidade[8]. Ao longo dessa revolução lenta – oxímoro que aqui se justifica – ocorreram outras mudanças, que, porém, dizem respeito mais à própria escrita do que ao seu suporte, como a "invenção" da palavra, ou seja, do espaço entre as palavras, ou ainda da pontuação. E, sobretudo, generaliza-se a leitura silenciosa, primeiramente privilégio dos profissionais da escrita, que praticavam muito a leitura de consulta. A leitura silenciosa generalizada acelera o ritmo da leitura e permite a quebra freqüente da linearidade do processo.

É claro que a etapa seguinte do livro impresso, barateando o custo do suporte e fazendo dele uma mercadoria, vai dar um impulso decisivo na generalização da leitura silenciosa e, sobretudo, individual. Antes a leitura era um ritual geralmente coletivo, em que um leitor atuava frente a um público de ouvintes. Aparece até um novo gênero literário, "egoísta" por excelência, a narrativa escrita em *romance*, ou, de forma abreviada, o *romance*, pelo qual o leitor se isola do mundo real, transportado para o mundo da ficção.

A última revolução nos suportes da escrita se dá com o advento da era dos computadores. Curiosamente, no que diz respeito à leitura com esse tipo de suporte, isto é, a tela do monitor, parece haver ao mesmo tempo um grau suplementar de liberdade, graças à possibilidade do hipertexto, e um retrocesso, já que voltamos a era do *volumen*. Como o texto se desenrola para frente ou para trás, ele não oferece a possibilidade de se folheá-lo rapidamente para efetuar uma avaliação global primeira. Essa rigidez do suporte, aliás, é objeto de pesquisas da parte dos fabricantes de computadores, que já pensam numa forma mais "mole" de interface de leitura.

As formas da escrita

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,

ARTHUR RIMBAUD

Desde Jean-Jacques Rousseau e Condillac, considera-se habitualmente que há uma progressão regular a partir das inscrições icônicas, passando por sistemas ideográficos e logográficos, fonográficos, silabários, até os alfabetos, que constituiriam o grau mais acabado e perfeito de escrita. Obviamente convém rever tal visão, que parece marcada pelo eurocentrismo, que, aliás, caracteriza a maioria das ciências.

De fato, no que diz respeito ao arco mediterrâneo, parece estabelecido que o alfabeto emergiu a partir da transformação de signos icônicos, ou pictogramas, que representavam objetos, ou simbolizavam palavras, em signos representando sons (sílabas ou fonemas), como *aleph / alif / alfa*, o boi[9], que passa a representar não o animal, mas o som inicial da palavra que o designa. Assim é que se deve entender a origem do alfabeto (ou silabário?) fenício, do qual derivam os alfabetos grego ou latino, entre outros[10]. Foi, sem dúvida, uma grande revolução, ainda mais quando se pensa que ela vincula definitivamente a escrita à língua, ou melhor, aos sons da língua[11].

Esta mesma revolução ocorreu com uma outra "família" de escritas: as escritas cuneiformes. Com efeito, o sumeriano, por exemplo, usava uma escrita cuneiforme de pictogramas, em que cada grupo de "cunhas" representava uma palavra. Já os acadianos, que viviam na mesma região da Mesopotâmia, usavam uma escrita cuneiforme muito mais complexa, por introduzir correspondências fonéticas silábicas. Enfim, a escrita ugarítica, sempre cuneiforme, é um verdadeiro alfabeto, em que os grupos de cunhas representam consoantes ou vogais.

Entretanto, tal evolução de pictogramas para ideogramas e no final para "letras", não representa um caminho obrigatório das formas da escrita, como o demonstram outras civilizações, como a chinesa, por exemplo. Determinados autores, em particular E. Havelock, como já dissemos, relacionam, a partir do exemplo dos gregos, o aparecimento do alfabeto com o surgimento do silogismo, da lógica e da filosofia. Essa relação mecânica entre escrita e pensamento humano se contradiz com numerosos contra-exemplos – a filosofia chinesa, para começar –, e desconhece a complexidade e a sofisticação de muitas sociedades ágrafas. Entretanto, o fato que nos parece aqui o mais importante é a maneira pela qual a escrita, como já afirmamos acima, molda a nossa visão da língua.

Os níveis da leitura

Neste momento, temos que parar para pensar sobre alguns aspectos do próprio processo da leitura. Temos que distinguir vários níveis naquilo que chamamos de “leitura”. Lembramos aqui o caso famoso do poeta inglês Milton que, tendo se tornado cego, mandava as filhas lerem em voz alta Homero, em grego; o detalhe é que as filhas não sabiam nada de grego, apenas conheciam o alfabeto, de modo que soletravam os versos da Odisséia. É claro que a prosódia das moças devia deixar muito a desejar, mas assim mesmo, esse texto mal-tratado era reconstruído pelo Milton. Perguntamos: quem era o leitor, nesse caso? As decifradoras do código gráfico? Ou o ouvinte intérprete que compreendia o texto? O bom senso manda responder que cada um dividia uma parte das operações que compõem a totalidade do processo da leitura. Entretanto, temos que frisar que isso não significa que cada operação seja absolutamente necessária; pelo contrário, afirmamos que a etapa do *soletramento* deve, em geral, ser dispensada pelo leitor experiente.

O processo da leitura obedece a um princípio de economia análogo ao da dupla (tripla, até) articulação da língua. Sabe-se que funciona na base da memória funcional (ou memória curta), que “salva” na média 7 elementos (entre 5 e 9, na realidade), de modo que cada novo elemento que surge além deste número será memorizado em detrimento de outro que será expulso da memória-intermediária, ou seja, do “*buffer*”. Se o ato da leitura se mantivesse no nível do soletrar, seria simplesmente impossível chegar ao nível da compreensão textual, já que o leitor nem lembraria da palavra que acabaria de ler.

Uma vez identificado o grupo de letras como “palavra”, esta última unidade composta se torna um elemento que vai se agregar aos outros grupos de letras identificados como palavra, por sua vez. O processo continua assim, identificando unidades superiores, passando das letras às palavras, das palavras às orações, aos grupos textuais. O leitor experimentado poderá dispensar a primeira etapa, a do soletramento, já que vai reconhecer as palavras imediatamente pelas “fisionomias” conhecidas. Ele pode até reconhecer, ou antecipar frases inteiras. As teorias do letramento já deram conta dos procedimentos adotados pelos leitores, e de suas conseqüências para a aprendizagem da leitura.

Queremos, entretanto, aproveitar a oportunidade para desfazer o que nos parece um erro quando se estabelece uma distinção entre as escritas tradicionalmente tidas como alfabéticas, e as ditas ideogramáticas, ou lexogramáticas. Tal distinção se justifica do ponto de vista histórico, pelo

menos na região do Mediterrâneo, como acabamos de ver, na medida em que a representação da palavra transformou-se progressivamente através de sua decomposição fônica, ao longo da emergência dos sistemas alfabéticos do arco mediterrâneo. A distinção é também legítima na perspectiva das aprendizagens tradicionais praticadas no Ocidente e na China. No primeiro caso, o leitor iniciante aprende a reconhecer as letras para lhes atribuir um som, a juntá-las para formar sucessivamente sílabas, palavras, frases e texto. Na China, o aprendiz reconhece diretamente a palavra (que, aliás, é monossilábica na sua língua), logo é dispensado da etapa do reconhecimento do aspecto puramente fônico. Por um lado, aparente economia do número de caracteres a serem identificados; por outro lado, economia de uma etapa na proficiência do leitor.

Ao nosso ver, os dois caminhos da aprendizagem poderiam se revelar equivalentes, já que o objetivo final do leitor experimentado, no Ocidente, é o reconhecimento da palavra ou do grupo de palavras, sem passar pela operação de soletramento. Em outros termos, a palavra, sendo reconhecida imediatamente como tendo uma "fisionomia", por já ter sido encontrada muitas vezes, tornou-se *de facto* um ideograma, ou, mais precisamente, um logograma. O grupo "Ouro Preto" é reconhecido, e não "lido" da esquerda para a direita, assim como os signos "¥", "5", "å" ou "&", que também constituem ideogramas da nossa escrita. De modo que a leitura em si não se diferencia nas diversas sociedades humanas; apenas as tradições de aprendizagem podem divergir.

Concluindo, diremos que sob o termo genérico de leitura existem vários processos, que sofreram transformações determinadas pelo tipo de suportes que existiram. As passagens de uma leitura linear a uma leitura espacial, de uma leitura vocalizada a uma leitura silenciosa, de uma leitura pré-estruturada a uma leitura aleatória, errante, *flâneuse* dos hipertextos, são condicionadas pelo suporte da escrita. Ao contrário do que se alega habitualmente, os tipos de escrita, ou as formas, não têm o papel determinante que se atribuiu geralmente. A dificuldade de se aprender os hieróglifos podia proibir o acesso democrático à escrita; entretanto, a mesma dificuldade aparente não impediu a democratização recente do acesso à escrita chinesa. Mas o fato que impulsionou definitivamente a democratização da escrita foi a revolução no suporte: a invenção da tipografia e da imprensa. Logo, uma questão de suporte material.

E amanhã? Alguns autores prevêem o fim da atividade da escrita, como Dan Sperber. O fato novo na história da humanidade é a possibilidade de

fixar a fala em suportes que permitem que se possa acessar a qualquer momento a escuta de um discurso gravado. Não faltam bons argumentos para tal previsão. A automatização da transcrição da oralidade levaria à obsolescência do *escrever*, pelo menos da atividade manual de traçar linhas de tinta, de teclar. Se Roland Barthes considerava que tal perspectiva, que seria a do imperialismo da fala, constituiria uma barbárie do futuro[12], Sperber, com razão, observa que o verdadeiramente importante no *escrever*, é o movimento de se *ler* e de se *reler* ao se escrever, estruturar e re-organizar o texto em gestação, balbuciar, votar para trás, imobilizar o silêncio, como diz Marina Tsetaeva. Papel que a máquina, cada vez mais performante, poderá preencher. Máquinas ouvintes, atentas e solícitas... Triunfo da oralidade solitária, o solilóquio alçado à mais nobre atividade humana, a apoteose do indivíduo autista. Tal perspectiva pode tanto ser um grau de liberdade a mais, como a morte do reconhecimento prazeroso do outro, do eu no outro. Mas já é outra definição da vida. Para quem viver...

Tradução: Ana Lúcia Moraes

Bibliografia

AUROUX, Sylvain. *La révolution technologique de la grammatisation.* Liège: Mardaga, 1994.

BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1993-1995.

CALVET, Louis-Jean. *Histoire de l'écriture*. Paris: Plon, 1996.

CATACH, Nina (org.). *Para uma teoria da língua escrita*. S. Paulo: Editora Ática, 1997.

CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger. *Storia della lettura*. Roma-Bari: Giuseppe Laterza & Figli Spa, 1995. Trad.: . *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil, 1997.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro; do leitor ao navegador.* São Paulo: UNESP, 1998.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

GOODY, Jack. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. Trad.: *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

Havelock, E. *The literate revolution in Greece and its cutural consequences.* Princeton: Princeton University Press, 1982.

Kleiman, Ângela. *Oficina da leitura: teoria e prática*. Campinas SP: Pontes, 1995.

Marchand, Valérie-Marie. *Les Alphabets de l'Oubli*. Paris: Éditions Alternatives, 2002.

Morais, José. *L'art de lire*. Paris: Odile Jacob, 1994, 1999.

Olson, R. David. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*. Paperback: 1996.

Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Seuil, 1976. (1[a] publ: 1754).

Saenger, Paul. *Space between words. The Origins of Silent Reading*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Sperber, Dan. *L'avenir de l'écriture*. http://www.dan.sperber.com/ Paris: Bibliothèque publique d'information – Centre Pompidou, 2001.

Signorini, Inês (org.). *Investigando a relação oral/escrita.* São Paulo: Mercado de Letras, 2001.

Tazi-Sadeq, Sophia. *Le bruissement du calame*. Paris: Éditions Alternatives, 2002.

Vanderdorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris: La Découverte, 1999.

Notas

[1] [2] Nota-se que essas línguas medievais, os romances, não são conhecidas com bastante segurança e precisão através dos textos que, numa época em que o latim era a escrita prestigiada, constituem mais transcrições da língua oral em uso do que produção de um sistema escrito autônomo.

[3] Um exemplo: holandês – ou seja, o "dutch" – não deixa de ser o "deutsch", isto é, a variante alemã dos Países Baixos. Porém, mesmo sem questionar o parentesco, a maioria dos súditos do pequeno reino com certeza se indignaria, ofendida no seu sentimento nacional, ao ver a sua língua ser rotulada de dialeto alemão.

[4] O status do morfema dependente pode ser o de palavra – ou não; na verdade, a questão é pertinente apenas do ponto de vista do texto escrito, ou seja, uma questão meramente tipográfica. Pode-se consultar a respeito, com proveito, o livro de Paul Saenger.

[5] Cf Havelock.

[6] Outro conceito ambíguo: o de sociedade ágrafa. Com efeito, pode-se considerar que determinada sociedade possui – ou não – uma escrita, o que constituiria uma noção binária (sim/não). Entretanto, mesmo nas sociedades com escrita, pode haver uma proporção mais ou menos significativa da população "ágrafa"; sociologicamente, o conceito se mediria numa escala. O Egito antigo, com 99% da população sem acesso à escrita hieroglífica, cujo conhecimento lhe era até proibido, apresentaria o caso de uma sociedade sociologicamente ágrafa, porém com um patrimônio e um saber escrito estritamente reservado a uma classe, a dos sacerdotes.

[7] Tomamos o termo literário no seu sentido funcional mais amplo, que é de comunicação. Sem o reduzir, portanto, à caracterização de uma função estético-sentimental, como geralmente pode ser entendido.

[8] Falamos aqui de uma linearidade geral, isto é, do acompanhamento da estrutura geral do texto concebido como linear, que não deve ser confundida com o processo de captação visual, que lança mão de visão periférica e de movimentos não-lineares do globo ocular.

[9] A letra A, de cabeça para baixo, representa a cabeça de um boi com os seus chifres: ". Evidências arqueológicas registram as rotações sucessivas efetuadas pelos escribas ao longo do tempo, até as letras chegarem à posição atual.

[10] Os gregos reconheciam e saudavam essa contribuição de uma cultura estrangeira para a sua própria, através do personagem lendário de Cadmos.

[11] O que não significa que não havia vínculo antes; com efeito, a representação não fonética de morfemas gramaticais já realizava esse vínculo.

[12] Barthes, R. T II, 1993, p. 1544.

Resumo: Focalizando a oposição entre língua oral/língua escrita, o texto de Pierre Guisan desfaz alguns preconceitos e idéias prontas que o senso comum costuma veicular, apesar dos esforços de disciplinas como a história, a antropologia ou a lingüística.

Palavras-chave: Oralidade, Escrita, Lingüística.

Abstract: Focusing the opposition between oral and written language, the text by Pierre Guisan deconstructs some of the common sense prejudices, despite the efforts of the disciplines such as history, anthropology or linguistics.

Key-words: Orality, Literacy, Linguistics.

DIZER O ATELIÊ

Sebastião Edson Macedo

dizer a experiência do ateliê de escrita não é tarefa incólume. esgotadas tentativas anteriores deram esgares de textos tão inúteis quanto se espera do risco com as apostas na criação literária. seja como for, essa tendência inicial do discurso sobre o ateliê já aciona no texto aquilo mesmo que se indicia como uma situação vária, interior ao processo da escrita, qual digo: da impossibilidade de se escrever sem uma exposição à própria escrita, por um lado, e por outro, da necessidade de um limite de risco a se correr com isto que se escreve.

tanto, porque a rotina de produção de textos, acontecendo mediante uma prescrição (que propõe o vôo autoral) e uma restrição (que limita o céu da escrita), instiga a consciência do trabalho condicionado, dentro do qual a autonomia e intenção individual precisam vislumbrar, durante o processo criativo, realizações que negociem com o descolamento da subjetividade, na medida em que partem desta para o horizonte do texto. quer isso dizer que o ateliê está procurando um pezinho para a re-problematizar, mais do que o papel do autor como categoria literária, o caráter de forjamento de que a subjetividade é passível. é assim que um sobrevôo por diferentes exercícios de estilo, antes de rarefazer em muito a unidade autoral ao denunciar a pluralidade de territórios discursivos, põe em ângulo crônico a arbitrariedade das marcas de enunciação veiculadas pelo texto em favor de uma resposta a dada proposição de escrita. direta ou diretamente, esse trânsito entre o que o autor pode escrever para aquilo que ele escreve acaba por resultar fundamental para o ateliê vivenciar os acomodamentos e as contaminações da subjetividade, pois é no trato com o que se realiza efetivamente, e sempre então no *durante* passando *a posteriori*, que se assume essa consciência do aparelho acionado pelo texto, na escrita, e na leitura idem, embora não seja esse o caso em que se detém.

se a exposição inevitável a essas primeiras questões cultiva, infelizmente discreta e tanto melhor paradoxalmente, uma des-domesticação da própria subjetividade, o contínuo do trabalho remonta a uma possibilidade de elipse do

processo de referenciação, que fora a metalinguagem permite um sobrepor-se dos diferentes momentos de tentativa de escrita, como se houvesse uma permanente atualização dessa consciência do texto, refletindo-se na retomada de prescrições e restrições anteriores. de fato, o eco dos processos de criação se estendem, das propostas tardias de trabalho, sobre as vigentes, flagrando dobradiças que articulam verdadeiras placas de projeção teóricas, que posso entender como pelo menos duas: a ficção da origem do texto, ou a escrita como re-escritura; e a ficção da utilidade do texto, ou o limite como des-limite.

e entro então em considerações sobre a restrição aplicada à produção dos textos durante o ateliê. sendo ela uma fronteira que circunscreve as arbitrariedades construídas no autor, o processo criativo que já pode estar se vendo é chamado a fazer escolhas e assumir a perda de alguns horizontes, agora por conta própria. não se trata mais de acomodamentos entre querer e poder, através de um perfil enunciador forjado por sugestão prescritiva. trata-se, substancialmente, de o que dizer com esse perfil dentro de uma circunferência tão abstrata quanto absurda. e as realizações de texto, para respirarem melhor uma hipótese de liberdade talvez, situam sua escrita muito perto da linha instável de vigília desse limite, percorrendo-a não sem cochilar, os discursos possíveis das máscaras selecionadas. mais importante que isso, porém, é como as flutuações de entendimento e assunção desse limite denotam o grau de elasticidade na malha de intenções autorias, malha que a rigor é nada mais do que a liberdade tomada para si mesmo diante de uma regra.

qualquer forma, é a restrição, atuando a partir e dentro da prescrição, o que vai permitir, no processo de desdobramento das estratégias de escrita, outra consciência: de que é necessário que haja um limite para os horizontes do texto, uma vez que a falta dele tanto projeta no infinito prático e conceitual o acabamento do trabalho proposto, quanto desfaz a tenção entre sua utilidade e inutilidade, tendendo para qualquer pólo radicalizado de leitura, em que o útil perfeito não tem qualquer valor prático sociologicamente considerado, e o inútil completo nem sequer tem a função artística de apostar no próprio inútil.

é quase inacreditável que uma experiência aparentemente ingênua de produção de textos revolva conteúdos teóricos tantos e outros que aqui me poupo de desenvolver e listar criteriosamente. da mesma forma, é completamente ingênuo escrever que somente retomando-os é possível pensar nesta

escrita sobre o ateliê. entretanto, retomo-os como o fiz no início: pela reversibilidade da consciência que me advém de todo o trabalho, afinal estou a escrever tanto um texto teórico quanto um texto de fala sobre falar o texto; e retomo-o pela necessidade de dar um fim a ele, que surge de uma proposta de testemunho crítico mas curiosamente sem qualquer restrição, livre e em prazo alargado, cujos horizontes se perdiam de vista. em vista disso, todas as tentativas de registro subjetivo não avançavam o suficiente para tocar os contornos dessa sugestão de escrita, já que esse contorno simplesmente não existia. foi preciso esgarçar uma prosa convulsa crente que havia nela considerações úteis ao debate do ateliê, quando na verdade só havia cochilos longe da linha teórica que havia decidido fazer constar. por um lado, retomo aqui, portanto, o pequeno legado particular dessa experiência, o que dá na boa memória de suas tensões, e por outro, sempre outro, o grande lado dessa tentativa de memória, que veio antes destas considerações porque era preciso arriscar todas as fichas numa inaudita escuta, e só depois poder dizer o ateliê, de uma hipóetese de incólume mão, o que também se dá através dos vãos de uma prosa gozosa, útil porque inútil, vaga, muda, talvez oracular.

23 de novembro de 2005

O entusiasmo e a dedicação dos participantes da primeira oficina de escrita oferecida como curso optativo na Faculdade de Letras da UFRJ foi fundamental para o posterior desenvolvimento do projeto de pesquisa sobre as oficinas.

"Cobaias" do mais alto nível, os alunos, sempre presentes, realizaram releituras e correções constantes de seus textos, tornando assim possível a observação de seus processos de escrita.

Não existe fracasso em oficina de escrita. As oficinas acontecem ou não, e isso segundo o grau de dedicação de seus participantes. O sucesso de uma oficina é a escrita. Por isso, agradecendo muito a participação de cada um dos escritores, apresentamos aqui alguns exemplos de textos produzidos a partir dos exercícios feitos.

EXERCÍCIO nº 1: Dez palavras para uma história

PRESCRIÇÃO: criar um texto curto (entre dez e quinze linhas), usando as palavras: tubarão, cogitar, bricolar, frescuras, diplomata, tabaco, espuma, besteirada, anticiclone e mistério.

O texto final deve ser coeso e coerente.

TEMPO: 15 minutos.

EXEMPLO DE TEXTO PRODUZIDO:

SEM RUMO

Apareceu como um tubarão
Para cogitar um emprego
Dizia saber bricolar
Mas era cheio de frescuras
Como um diplomata
Fedia a tabaco
E dava até para notar
Espuma de cerveja
Em sua blusa de seda.
Caiu na besteirada
De entrar na sala errada.

Saiu sem rumo
Era um anticiclone da vida
Com um tom de mistério.

Texto de Verônica Lima da Cruz

EXERCÍCIO nº 2: Tautograma

Prescrição: selecionar aleatoriamente uma lista de 10 vocábulos seguidos em um dicionário e compor uma narrativa curta com essas palavras.

Prescrição de reescrita: reescrever o texto, fazendo sobressair ao máximo as assonâncias e as aliterações.

Lista de palavras: *Identificável, ideologia, idílio, idioma, idiota, idolatrar, idôneo, ignição* e *idêntico.*

Exemplos de textos produzidos:

A ideologia vem a ser a ignição do ignorante, pois o idioma é idêntico e identificável, porém o idiota mesmo é idolatrar o idílico. Deixa de ser idôneo.

Texto de Maria Elisa de Almeida

Retirado de um estranho dicionário aliterativo
Identificação – s.m. (coloq.) Índice idílico-ideológico; idolatria idiomática; ignição idônea incidente em ignorantes e outras idênticas idiotices.

Texto de Luciano Monteiro

EXERCÍCIO nº 3: Anagrama

Prescrição: decompor uma palavra grande em elementos formados por sílabas desta palavra e produzir uma história utilizando-os. A palavra grande usada foi JABUTICABAL. A história deveria contar um “drama rural”.

Exemplo de texto produzido:

No pomar das jabuticabeiras
(de como o jabuti, brincando de prosa com a jararaca, leva esta a agir por sugestão sem refletir o sabor que tem uma titica qualquer)

Falam a jararaca e o jabuti.
– Jamais chupei jujuba.
– Jura, jararaca?
– Juro, já dei uma de babaca por chupar balinha Juca, mas o gosto enjoa tanto que nem carne de jabá.
– Virgem Maria, já comeste um jabá? – pergunta de suspeitoso o jabuti.
– Jabá, jabu, caju, jaca, jandaia, cajá, jabuticaba, tacacá, as galinhas do Zé boticário e até juba de leão. Tenho prova cabal e tudo!
– Bem... – disse o jabuti, quase babando pelas beiradas da boca – já está na minha hora...
– Deixa de ser besta, compadre, que eu acho a sua carne uma titica.
– Mas a comadre não jantou hoje. E quem bajula o bucho que não tem, não sabe a fome que lhe cabe...
– Tu vais é ficar com a boca na botija me bajulando as idéias – avisou a jararaca, insinuada nos troncos da jabuticabeira brava.
– Valei-me nessa hora. – disse o jabuti como se batesse na boca. Mas aí babau. Não teve jeito: a jararaca jantou o jabuti ali mesmo, num jato. De fato, não era o gosto do compadre pior que as bugigangas doces que as meninas jogavam para ela dentro da jaula, nos tempos de zoológico. Mas justo o beiço amargou geral, mais a imprevista titica de jurubeba com jiló.

Texto de Sebastião Edson Sousa Macedo

EXERCÍCIO nº 4: Pastiche

TEXTOS LITERÁRIOS DO CORPUS: *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães e *Instantanées* de Alain Robbe-Grillet.

PRESCRIÇÃO: produzir um pastiche de um trecho de *A escrava Isaura* de Bernardo Guimarães, a partir da análise das características de uma descrição realista tradicional. (tratava-se de uma descrição de Isaura).

FRU-FRU

Achava-se ali sozinha e sentada num balde uma formosa e faceira vaca sem casco. Sua vasta área delineada por curvas sensuais sobressai mais que as vistosas jacas caídas de uma árvore próxima. E o cinza poli-

do de seus delicados e retilíneos dentes compete em brilho com o metal do balde que lhe serve de assento. São tão cintilantes os seus dentes que ao vê-los em um sorriso inocente anseia-se ser capim para poder estar entre eles, ser envolvido por eles, poder alcançar as frestas mais virgens de sua arcada. E não só uma vez, mas sempre que seu glorioso ventre decidir devolvê-lo à boca. A boca, uma cavidade de aconchego com um néctar sagrado e um colchão rosado. O colo alvo e escovado sustenta com discrição e muito jeito o busto maravilhoso que apóia agora o cotovelo sedoso da vaca pensativa. O divino úbere aflora a partir do âmago trazendo em suas linhas toda a leveza e altruísmo de seu espírito. Os pêlos brancos e negros, numa harmonia incorruptível das cores, desenham formas místicas, incompreensíveis a olhos de touro bruto, em uma textura que lembra a relva frágil e indefesa recém falecida coberta pela geada na madrugada azul. Azul escura como o miolo dos olhos cor-de-caviar da vaca sem casco. No focinho liso e fibroso comparável ao mais polpudo sabugo da colheita de frutos dourados, fadas e outros seres alados bailam celebrando o fato de parasitarem o mais belo dos seres, o mais alvo dos pêlos, os mais cintilantes dos dentes. Tinha a face voltada para o portão e o olhar míope viajava para a Índia, onde seria, certamente, cultuada e imortalizada pela Academia de Letras.

Tal fenômeno era coroado ricamente por trajes dignos de sua realeza. Sua elegância particularmente gingada quando andava era valorizada por uma blusa de alcinha semitransparente e uma saia curta, quase um cinto, adornada com lantejoulas multicoloridas. Um *piercing* no umbigo realçava com encantadora simplicidade o porte esbelto e a cintura delicada formadas artesanalmente pela água afortunada do Rio do Chapéu durante a geração de Afrodite.

Texto de Robson Carapeto Conceição

Mocinha

Achava-se ali sozinha, sentada no bar da esquina, uma figura chamada Mocinha. As linhas do perfil desenhavam-se distintamente entre a garrafa de cerveja e as negras madeixas de henné. São tão estranhas suas linhas que embaraçam os olhos, rebaixam a mente e paralisam toda a análise, que só continuará para poder argumentar e explicar por qual motivo estava sozinha na mesa de um bar.

A tez amarelada, da cor da mesa com propaganda de cerveja, embaçada por uma nuança nada delicada, que não sabereis dizer que tipo de anemia lhe agonia.

O colo danoso, na mais pura demonstração da gravidade, não se sustenta e é sem graça. Quem lhe dera pudesse pôr um busto inflável, para ser chamado busto maravilhoso.

Os cabelos não poderiam estar soltos, pois estavam fortemente emaranhados no elástico. A fronte calma pela cachaça, que também lhe embaçava a visão, e já não sabia de que lado acenderia aquele cigarro que estava na mão.

Sem encantos, tentava ser gentil aquela bêbada que sonhava ser cantora. Sua pobreza transparecia no trajar. Um vestido roxo com flores amarelas com folhas alaranjadas conseguido em um bazar. Ordinário era o rapaz que o vendeu, dizendo que o vestido iria disfarçar seu porte nada esbelto e sua cintura que a cada dia se via a alargar. Grandes eram as ondulações, parecia uma baleia que surgia do mar. Uma grande cicatriz em forma de cruz (conseguida numa briga de bar) era o único ornamento, que descia pescoço abaixo.

Texto de Fernanda Guimarães da Silva

PRESCRIÇÃO 2: produzir um pastiche de um trecho de *Instantanées* de Alain Robbe-Grillet, a partir da análise das características das descrições do Nouveau Roman.

Ao seu lado separado da sua (...) por sete palmos medidos está um jovem loiro cabisbaixo que não pronunciava nenhuma palavra nem à moça, nem aos outros que ali se encontravam. A mulher, por mais tenebrosa que fosse, não me deixava perder a atenção. Estava junto a uma criança pálida, esquálida. (...) a jovem senhora com seus cabelos presos por uma rede um tanto esquisita (mais parecendo uma teia de aranha). Sua expressão, curiosamente, era idêntica a da maioria que ali esperava, não sei o quê, por sinal. A dama cadavérica achava-se ali, excluída e arrumada em plano quadricularmente torta e rude como uma carranca. A atmosfera do local, onde pessoas entram e saem com flores coloridas em pequeno e grande número, dependendo do encaixe na pirâmide social e do grau de afeto com as pessoas que ali se encontravam. Isso se misturava ao ar insípido, incolor e inodoro do local e que rodeava a todos os que ali residiam em paz. A velocidade das pessoas é quase nula, levantam-se len-

tamente, olham ao redor vagarosamente e depois voltam à inércia, à sepultura, logo abaixo do seu nome na lápide.

Texto de Maria Elisa Almeida

EXERCÍCIO nº 5: notícia e fait divers

Prescrição: a partir da análise das características de uma notícia e de um fait divers, redigir um fait divers.

Polícia

Gatinha heroína mata pit-bull
Felina salva sua dona de ataque de cão feroz na zona sul do Rio.

A pequena gatinha Lual, de apenas 5 meses, matou um cão da raça pit-bull na Barra da Tijuca, Zona Sul do Rio. No sábado, dia 13 de abril, Lual brincava com uma latinha de alumínio amassada, uma das muitas que sua dona, Maria da Silva, catava durante o dia, quando Saddan, um cão da raça pit-bull de 2 anos e 50 quilos, soltou-se das mãos de Patrícia A. de Toledo (conhecida como Paty do Pit), e atacou, vorazmente, a senhora da Silva. Lual ficou entre sua dona e o monstruoso cachorro, evitando que ela fosse atacada. Saddan, com apenas uma mordida, engoliu o rabo, as patas traseiras, o abdômen, as patas dianteiras, restando apenas a cabeça da gatinha para consumar a deglutição. Foi quando Saddan começou a se engasgar. Testemunhas afirmam ter visto o cachorro sufocar-se com a cabeça da gatinha presa à garganta.

Paty do Pit ainda tentou ajudar seu "bebê" a salvar-se daquela pequena cabeça assassina. Mas todo o esforço desesperado da adolescente para salvar seu pit-bull foi em vão, pois quinze minutos após o cachorro ter começado a se engasgar, já estava morto.

Depois de toda aquela confusão, dona Maria disse, aliviada, que juntaria dinheiro a semana toda para poder comprar, no final de semana, um copinho de leite para sua gatinha. "Ela sempre foi minha companheira e agora mais ainda. Minha Lual é meu herói". Conta dona Maria da Silva.

Já a adolescente, inconformada com a morte do seu bebê, prometeu vingar-se da gatinha e de sua dona. "Pow cara aí nada a vê. Tadinho do meu

bebezinho. Pow, tipo assim, vou falar com meu velho e vou te processar". Afirmou Paty, que não é mais do Pit, indignada com a morte de seu cachorrinho.

Texto de Vinícius Machado de Souza Lopes

EXERCÍCIO nº 6: Pastiche

TEXTO LITERÁRIO DO CORPUS: *O Passeio Repentino*, de Kafka.

PRESCRIÇÃO: imitar o estilo de Kafka em *O Passeio Repentino.*

OBSERVAÇÃO: o aluno optou por misturar o estilo de Kafka com o estilo de Robbe-Grillet.

Uma senhora senta-se a minha frente. Incomoda-me um pouco estas cadeiras estrategicamente postas assim, para que você tenha que evitar ao máximo olhar retilineamente. Parece que se o fizer, darei a entender que olho para ela. Não há nada ali que me interesse, porém, somente o fato de eu não ter a liberdade de olhar em tal direção; bastando que esteja desta maneira me privando de uma opção, isto me deixa com maior vontade de fazer exatamente o contrário. Enquanto tento fixar-me a olhar qualquer outra coisa ao redor, a impressão que fica é a de que ela esteja o tempo todo sondando a direção de minha vista. Preciso conferir se realmente o faz, ou se não passa de uma ilusão que crio pela insegurança que a situação me causa. Arrisco. No exato momento em que ouso observá-la – como diriam os seguidores de Murphy – aqueles olhos redondos e curiosos dão-me o flagrante mais indesejável daquele dia. Por que quis olhar? Senti num breve movimentar de seus lábios o desejo de tentar um assunto. Temi. Busquei novamente evitar sua direção.

Havia umas revistas ao longe. Minhas pernas tremiam, e eu não conseguia sequer ir buscar. Uma mulher jovem e bonita pôs o rosto pra fora da porta e me fez uma pergunta. Demorei a compreender que falara comigo, porém inferi que a resposta esperada fosse um sim.

Outra garota chegou. O silêncio absurdo continuava. A senhora fazia crochê, a menina lia uma revista, e as minhas mãos suavam. Alguém me chamou e entrei. Lá dentro nada existia, apenas a minha mente conturbada por causa da tortura que criara minha neurose. Minha memória não guardara o que houve naquele recinto, somente que quando saíra de volta, e assim, indo embora, as duas tais quais antigas amigas, do que se falavam, riam.

Texto de Daniel Porto

EXERCÍCIO nº 7: Jogo das suposições

Prescrição: Começar uma história pela frase "Suponha que você se chama..." seguida de um nome inventado pela pessoa. Escrever uma narrativa que deve terminar por um trocadilho com esse nome.

Observação: não se pode omitir aqui um pequeno dado biográfico. O autor desse texto abandonou a profissão de auxiliar de enfermagem por não suportar as crueldades a que eram submetidos os pacientes de nosso sistema de saúde pública.

Exemplo de texto produzido:

> Suponha que você se chama *Dorneles* e saia por aí dizendo tudo que vem na cabeça. Tudo o que todo mundo queria dizer. E todo mundo vai saber o que eles fazem conosco e que todos sentiam as "dores" causadas por eles, dores na justiça, na moral e no corpo mesmo. E aí, aquela dor que eles nos causam, e que em nós faz tanto mal, não dará em nós, você verá a DOR NELES.

Texto de Luís Carlos Guimarães

EXERCÍCIO nº 8: Pastiche

Texto literário do corpus: *O Outro Quarto* de Jacques Jouet.

Prescrição: a partir de uma breve apresentação do oulipiano Jacques Jouet, fazer um pastiche de seu conto *O Outro Quarto.*

Rotina

Meninos eu vi:
Andava assim, de um lado para o outro.
Dormiu – enfim (após ninar a si mesma).
O toque do despertador a fez levantar apressadamente.
O dia recomeça. Arruma-se e sai.
Sim meninos, eu vi:

Joaquina segurava firmemente sua bolsa, o medo de lhe arrancarem-na era grande. Andava de um lado para o outro, as pessoas passa-

vam por ela, ela passava pelas pessoas. Vestia-se de um *tailleur* rosa-chá e segurava firmemente a bolsa.

Olhava as vitrines do caminho. Atravessava ruas, olhava vitrines, passava por gente.

Chegou a outra rua. Enfim – pensou. Olhou entusiasmadamente para toda aquela extensão. Reafirmou a presença da bolsa ao seu ombro e andou.

É verdade meninos, eu vi:

Andava pela rua, olhava vitrines, ajeitava a bolsa, passava por gente. Já terminava o dia, foi quando meninos eu vi: ela andava assim, de um lado para o outro, agora no apartamento.

Ninou a si mesma – enfim dormiu.

O toque do despertador a acordou, recomeça o dia.

Meninos eu vi:

Andava de uma rua à outra, atravessava-as, preocupava-se com a bolsa, olhava vitrines.

Meninos, fechei os olhos. Cansei de ver Joaquina.

Texto de Renata Fabiana de Melo

EXERCÍCIO nº 9: Conto combinatório

PRESCRIÇÃO: a partir do estudo da literatura combinatória, escrever um conto, pastichando o texto de Queneau.

TEXTO LITERÁRIO DO CORPUS: *Um conto a seu modo* de Raymond Queneau (“Un conte à votre façon”).

EXEMPLO DE TEXTO PRODUZIDO:

UM CONTO A SEU MODO

1 – Você deseja conhecer a estória dos 4 pans?
Se sim, passe a 3
Se não, passe a 2.

2 – Então, você prefere conhecer a estória dos 3 pans?
Se sim, passe a 5.
Se não, passe a 4

3 – Pantaleão era um homem bom porém muito mentiroso. Um dia recebeu a notícia de que um tio distante deixara uma herança enorme em algum lugar da África. Feliz da vida foi para lá.

Se você prefere saber como ele viajou, passe a 6.
Se você prefere saber como foi a viagem, passe a 9.

4 – Tio Jacó deixou uma fortuna em terras, dinheiro, e também, um pangaré para Pantaleão.

Se você prefere saber o que Pantaleão fez, passe a 7.
Se você prefere saber o que Pantaleão falou, passe a 11.

5 – Pantaleão era um homem pequeno porém muito feliz. Ganhou uma aposta milionária e fundou uma escola de samba.

Se você deseja conhecer a escola, passe a 8.
Se você prefere não conhecer a escola, passe a 12

6 – Pantaleão foi de navio para o continente africano. Levou algum tempo mas chegou bem.

Se você prefere saber como foi recepcionado, passe a 10.
Se você não deseja, passe a 14.

7 – O interessante é que Pantaleão pegou seus bens e empreendeu uma viagem pelo interior da África.

Se você deseja saber a surpresa que esperava por ele, passe a 13.
Se você não deseja saber a surpresa passe a 16.

8 – A Escola de Samba era riquíssima, tinha todos os seus instrumentos folheados a ouro. E tinha em sua bandeira o símbolo de uma pantera sobre um pandeiro.

Se você quer saber como era o nome que o povão dera a escola, passe a 15.
Se você não quer saber, passe a 19.

9 – A viagem foi tremenda. O avião chocalhou muito, Pantaleão enjoou demais, e quando chegou ao seu destino surpreendeu-se com o que viu.

Se você quer saber o que Pantaleão viu, passe a 17.
Se você não quer saber o que ele viu, passe a 21.

10 – Chegando em África, ficou maravilhado com o povo que o recebeu como a um rei. Deram-lhe boas vindas com muita festa, música e dança.

Se você quer saber o que Pantaleão ganhou, passe a 18.
Do contrário, passe a 20.

11 – “Caramba, que sorte, o que vou fazer com tanto dinheiro?!!”

Se você quer saber o que Pantaleão fez, passe a 23.
Se você não quer saber o que ele fez passe a 27.

12 – Por ser pequeno e gostar de samba, Pantaleão logo comprou um pandeiro especial, grande e sonoro; e depois, um pangaré para levá-lo aonde quisesse; comprou também, uma pele de pantera para colocar na parede da sala – antiecológico, mas era chique, ele viu num filme e gostou.

Se você prefere um final feliz para a estória, passe a 26.
Do contrário, passe a 24.

13 – Terrível foi a surpresa, andou uns 50 metros, assim que desceu do jipe, no interior da selva, quando deu de cara com uma grande pantera.

Se você quer saber o acontecido final, passe a 22.
Do contrário, passe a 25.

14 – Olhou para aquela terra, para aquele povo e as saudades apertaram-lhe o coração. Pegou o passaporte, documentos e bagagem, e retornou para o Brasil.

Se você quer saber o fim da estória, passe a 28.
Do contrário, paciência, no final tudo dará certo.

15 – O maior problema foi que o povo não gostou “nadinha” do nome da escola, rebatizando-a de Unidos do Bicho Preto.

Se você quer saber a conseqüência disto, passe a 29.

16 – Que coisa, que coisa! – exclamou, extasiado; e, algo forte tocou-lhe o peito.

Se você deseja saber o que aconteceu, passe a 30.
Se você não deseja saber, passe a 27.

17 – Pantaleão viu muita gente negra, de sorriso largo, porém, de olhos tristes. Ficou muito, muito, muito triste, também. Seu coração bateu mais forte e ele chorou. A bem verdade, bom seria que a estória acabasse aqui. Qual seria o fim? Pan ... pan ... pan ... pan ...!

18 – Pantaleão ganhou muitas flores e frutas, além de um pangaré – símbolo de poder; uma pele de pantera – símbolo de força e vitalidade; e, um pandeiro – símbolo da alegria.

19 – O nome da escola não era popular. Não importava; nem inspirava

confiança mesmo, sequer era poético. Seria uma empresa de fachada para lavar dinheiro de caixa-dois?

-Ah! Que se arrebentem! Eu quero mais é viver. Pensou Pantaleão. Assim, passe a 23.

20 – Depois da grande festa, se cansaram e foram dormir, pois ninguém é de ferro para ficar ouvindo atabaques, ganzás, maracás e outros instrumentos de percussão, nem dançando o dia todo sem parar.

21 – Fazer o quê? A colossal visão do continente verde é soberba, mas a beleza não é tudo, e por detrás dessa beleza podem existir muitas decepções.

22 – A pantera rosnou, rugiu e avançou. Por mais que Pantaleão corresse e seu inesperado fim parecesse próximo, se não fora trágico pelo menos cômico fora. Ele terminou debaixo do jipe com as calças toda molhada, trêmulo de pavor e com o coração descompassado ... pan ... pan ... pan ...!!!

23 – Pantaleão comprou tudo o que podia e algo além. Morreu rico e de “pan” – pancada, louquinho de dá dó.

24 – Não acostumado, refez-se das fortes emoções, e pensou bem, antes de dar o grande passo. Bebeu e comeu até cair. Depois? Só um milagre o salvaria; pelo menos estas foram as palavras do médico de plantão na UTI do Hospital Geral.

25 – Afeito às situações perigosas, pois nasceu no Rio de Janeiro e morou em São Paulo, correu de volta ao jipe, ligou o carro e disparou para bem longe dali.

26 – Pantaleão assegurou-se do prêmio que ganhara, preparou sua Escola de Samba para ser a campeã, e pôde morrer bem velho, rico e patrono fundador da escola.

27 – Se você não quer saber, paciência. Eu também farei mistérios e não contarei o final da estória. Pan ... pan ... pan .... pan!!!!

28 – Chegando ao Brasil, contou aos parentes e amigos, muitas mentiras acerca do que vira. Rearranjou os “abacaxis” que deixara, sanou dificuldades suas de parentes e amigos, e pagou algumas dívidas e a outros afirmou: – o dinheiro acabou.

Oh, que homem bondoso!

Batam três vezes na madeira: pan ... pan ... pan. Pé de pato mangalô três vezes.

29 – Bicho Preto? Que nome! Que nome para uma escola de samba milionária.

Assim sendo, volte a 19.

30 – Surpresas são surpresas! Para conhecer o final da estória, volte ao 17.

Texto de Manoel Felipe Santiago Filho

EXERCÍCIO nº 8: Crítica Metatextual

PRESCRIÇÃO: a partir da leitura de textos críticos sobre o conto de Guimarães Rosa, *Meu Tio o Iauaretê*, escrever um pastiche crítico do conto.

TEXTO LITERÁRIO DO CORPUS: *Meu Tio o Iauaretê* de Guimarães Rosa.

PASTICHE CRÍTICO DO CONTO *MEU TIO O IAUARETÊ*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

Vou começar este proseio contando uma historinhazinha besta, só pra ilustrar bem justo o que eu quero dizer a despois:

Era uma vez um raio dum home muito falador que vivia à sós no mei dos mato, num baixão das brenha gerais. Zagaieiro bom, andava pelos sertão tudo, caçava onça, gente, o diabo à quat'o. Cachaceiro de emborcar as canela e os beiço, não dá pra acreditar em tudo que ele inventa não. Diz ele que é parente das onça, que véve igualzim a elas, e que resolveu que num mata mais onça não, num gosta, tem pena. E jura de pé junto um monte de causo um atrás do ôto. Bêbo bosta é quando mais periga. Vira onça mermo. A valência é que o bicho já tá véi, chei de ano nos couro, mago, numa lerdeza só. Num dá mais tanto medo assim. Dá é pena de ver. Tem um revirado na língua, um falado feito as onça, nhengando uns bugre de índio misturado. Só assuntando a voz dele pra explicar direito. Mas nem carece. Carece nada. Carece é de assuntar ele, esse home., e cuidar do couro véi, e criar juízo.

Linha gerais, pra num alongar conversa, ora mais pra menos, ora mais pra mais, segue a história do subrim do jaguaretê, que é mei assim:

mei lenda, mei causo, mei prosona solta, gorda, ligêra, as vez a gente vendo que é inventada, as vez igualzim à fala dos caboco dos mato, misturada cum monte de fraseado de sertanista, geralista, beletrista, tudo. Mais relato de caçada de onça, viage em vereda, rincão, travessia, açude, nonada, é tudo enquanto. E segue, segue toda vida. Parece que é um desimbesto de gente pela boca fora, porque é uma boca só que reza tudo. Esconjurante mermo. Cansa não. Mas tem que ler em voz alta, dobrar o esprito de porco da priguiça e assuntar que prosa mermo que é essa, até o fim. Mar vamo pelos começo, devagar, mode de arrochar as ruela desse conto curió.

Primêro que num é narrativa, ao mode tradicional dos conto bem entindido. Só fala um sujeito o tempo todo, que é o home, e que a gente sabe que é ele pelo aberto de um baita travessão, logo nos "incipítio" do texto, pra falar bonito e estudado. O home num é narrador de nada. É locutô se si mermo. E que num se locuta direito. Disvia, esquece, e vai. E sozim. Outra coisa: ele conversa cum alguém que num se assunta no texto, que pode ser qualquer urêa seca, fariseu, filibustante. Mas se o caba leitô fizer o fio da meada, que serve de adjutóro, se assunta ôto sujeito sim, nos implícito do texto. É mei de finim: assuntado que tem boi na linha das palestrada escusa, e que rende a noite toda, a noite mais escusa fô. É do gosto da crítica dita fulêra fazê o discurso direto do home, o tempo todo, apontar logo p'r'os monolóquio dos antigo, p'r'os teatro, p'os papo de cumádi, p'os drama d'uma gente só. Isso é bestêra. Cumeça que num é só isso. Isso é mais que pouco. Isso é pobre, pobre, pobre e de marré. Vejamo.

Discurso do home, subrim do jaguaretê, dá mais que palmo de drama pra manga de defunto sem cova, se eu posso dizer assim: dá é um nó no reparto de um gênero do ôtro, misturando peça de causo, de dramaturja de caipira, de pira e de pora, e tudo que é jeito, chei de enxerte de depoimento que bem que podia ser virídico se fosse mermo de um home mermo desse, se tivesse tido um, e chei de fala dos erudito de sertão, de pai de dicionári do lado, de invenção e mais invenção. Parece o diabo, mar num é o diabo não.

É trombeta, trompa, trombone, corneta, os corno, os berro... Pode pensar em uma coisa de música, de voz de cadência jogada nos monturo das oiça, de polifonia à folote, de um monte de gente falando junto por uma boca só, valei-me, que é quage isso. Quage, porque tudo escapa, se reparar direito. E mostro os apreceio.

A historiazinha besta que eu caçei em cima, todo mundo concorda mais ou meno que é essa a história que se passa afinal, mas que afinal não se passa côra ninhuma, porque não é essa história que é das conta do conto. Enquanto o subrim do jaguaretê aumenta um ponto na prosa, o leitô aumenta ôtro no entindimento do mermo conto, que se passa.por trás da fala e deixa de ser dramaturja, e começa a parecer mermo uma história, dum home que era muito faladô e tudo mais. Como se fosse duas história. Uma que o home conta, ôta que o povo entende debaixo, de fundo, de contra a forma que é contada. Prosa boa, dramadinha, rimosa, até. 'Té aqui tudo bem, mas segue que tem pelelja.

Segundo, a'despois, essa coisa de meter o dedo nas fala tudo, incarná o sangue do caboco nos óio, até nas eguáge da boca cumendo letra, trocando os som, midindo o acaso da orde, dos impulso, repetindo, fazendo lista de coisa nas estrompa, dando detalhe de jeito, maneira, mode, qualidade... Meste Rosa, escritôzim desse conto, fez bonito de mais da conta. E como se num bastasse, 'inda tem falância de grunido, nhengage de índio perdido, mato, estalo de bicho, miado de onça, sudenga, supapo, matutage de fumo e melisma embrabeado de cachaça quente nas goela abaixo. Ixe que dá 'té troço de cum pouca na língua. Trava fêi. Isso, mode dá conta da viração de índio em bicho onça. Mode de gente tudo acretitá, pregá as pestana no testo, metê medo. Só imitando mermo gargalo de jaguárinzim pra chegá aos parecido. E a disdobra da conversa é pra chiá reclamo: da gente que véve a vida inteira e num parece feito gente, num sussega nada. Doido.

Tercêro tem um romance dentro de tudo, no mei das onça, c'uma onça. O home e as maria-maria. Conversa de fazerr hum-rum no juízo, de dá bons conselho, de proteger as cria, de dormi junto, esparramado os dois, de fazer jaguanhenhém com se fosse cafuné de preto. A valia é que o home faz criar vista nela das vantage de mulher mermo, formosura, manho, essas coisa. Pegando um detalhe se quizo, tem. Tem possive cena de idílio, e tem inté sexo, sexo mermo, se os crítico petece enxergar pelos mei.

Episódi vale de quê? Olhe: vale de humanizar o bicho home que o jaguázim as também é. P'á dá um salpicado de fogo e pêlo nessa solidão de brejo e muita perdura, disconfiança, cangaço, ceifo de foice, o diabo. Vale de fazê o coração cativo das onça mansa, sem querê cumê, só encostar, posto visto que parente de jaguá num carece mais nem um achego de gente, que enjoô tudo as conversa, as besteira, as maldade, os

furto, as trapilha, as espora, os juízo, os preço, os à parte, os fíi, as sorte. Vale de ajuntar tudo num cofo só e picar longe. Maria-maria, essa não. Maria-maria vale de chegar cum's pensamento tudo bom, tudo certo, tudo bunito, tudo prazenteiro, como manda os pensamento de onça mermo, que dá sossego e fome, e a'despois passa, como tudo nesse mundo. E segue.

Se a história desse home seguisse a boca mosca do povo, disse me disse igualzim de carecer, de tudo, espalhava notícia rúim que era uma praga.

Deu a vez de um sinhorzim caçador, perguntador, reparador das coisa, passar a noite toda a desconfiado, a lascado de medo, escorando as costela no sereno sem querer nem deitar cum's história de onça e de esconjuro, nas beirada de amanhacer logo pra enxergar uma picada e ir simbora.

Mas a história vira bicho, bicho mermo, um grunido de gatuno só, fosco, bêbo. Vira resto de saborra em bica de garrafa, vira índio de novo, se agarra nos magote, arranca pedaço, e num é o diabo não, que esse tá na riluta de aparecê, mas só vem no Grande Sertão, romance só lá de mais tarde do Meste Rosa, cum hora marcada, cum pacto de sangue, cum faca nas beiça, cum os meio da rua, cum redemunho, cum paixão destrambelhada pelas vereda tudo. Home que num é onça, home que é carcará. Uma brabice só.

Mas desse home jaguá, voltando o torto da prosa, p'ra dá ela por sartisfeita, se inventa muita história diante das varanda, dos sono de sacabuxa, dos ribuliço na palhêra, nos puxado. Valei de figa, valei do que seria os ermo sem as andança...

Sinhozim tinha perdido o rumo das vereda mas tava entendendo tudo, tudo. O home era mei home, mei bicho mermo. Pode de ser nem um tiquim frouxo p'ra segurar a zagaia perto dele e das peste.

Se num dormir de véspra dá p'ra chumbar bonito. Tem que ser bem nos peito, ou na tela logo que é um só. A'como um sirviço pago. Um só, p'ra num fedê.

Iauaretê? Carece de ser mais ligeiro. Ô então num tem nhenhém que resolva. É crau.

Texto de Sebastião Edson Macedo

Um devir crítico ao Iauaretê

Eu – toda a parte. Tou aqui, qunado eu quero eu mudo.

GUIMARÃES ROSA

Hâum! Comé que vai, leitor? Mecê vei ver o que tá assucedendo por esses canto, é? Ramo chegando, ramo chegando! Cê pode fica vontade que o texto é humilde, mas é honesto. Madaro fazê 'sa crítica em riba dum conto, agora nóis tá fazendo né? Com tempo, até que mecê vai se acostumando, de tanto fazê, fazê...Ói, des que eu cheguei nessas banda de cá que mandam fazê texto de tudo qui é troço. A gente num pára nunca de escrevê. Essa agora é uma crítica a um conto dum homi chamado Guimarãim Rosa. Um que fala de onça braba comendo cavalo, comendo gente, do *iaiareté*...'sas coisa que aparece nesses mato.

Mas ói, tô avisando mecê: 'se texto aqui num vai saí na direitura que era pra sê não! Tá saindo é outra coisa. De primeiro que num dá pra ficar nesse nhenhê-nhém dum sujeito só, o tempo todo, não. Senão numa ia sair é nada. Teve que ser ingual que nem no conto: a prosa vareia com as circustança. Índio tigrero que mata parente seu, tem nome certo não. Cada hora nome dele é outro: Bacuriquirepa, Breó, Antonho de Iesus, Tonico, Macuncozo, Tonho Tigreiro...

'Se texto aqui – eixi! – também já foi tanta coisa... primeiro que foi era cacique Poriwetã na beira do fogo, despois da contura do *Iaiareté*, falando de índio que mata outro índio a mando, pra mór de ganhá dinhero do não-índio...despois era suçuarana, bicho manso feito gente, no meio daquele monte de bicho brabo; suçuarana contando história de parente traiçoero de pinima... ei, despois ainda era geralista seu Nemésio, filho de dona Quitéria Benzedera, falando das história desse povo, que nem dotô Camará Cascú, dando uma aula inaugurar do Colér' di Franci... – ai, ai, ai, essa devia sê a milhó de todas!

Ma dei'stá... mandaro disonçá 'se texto agreste, mor de ficá milhó de entra e saí... Ma nóis acaba virando ingual – mecê intende? Num se faz coisa dessa sem ficá meio que nem outro, entrá em riba da lugareza de outro sem outrá um cadim também. Mecê sabe que nessa vida num se faz nada sem volta, num é? À vez demora, mais um dia tem volta...

Ói! Fai um mês que conheci dois irmão *ashaninka*, Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta; povo das banda de cima na frontera do Peru. *Ashaninka*

contaro as história de índio que ganha dos não-índio a mor de matá povo da aldeia. Despois eles volta mais pro meio dos índio não, mas num deixa de ser índio também. Aí fica vagando sozinho pressas ladeza dos mato, bicho brabo, vivendo de roubá, de matá-de-aluguel... traiçoeero! Meio que nem jagunço, que nem bicho predador, jaguaretê-pinima.

Agora, deixe mudá um cadim de posição, que minhas perna tá dolorindo! Humm...

Mecê deve de tá sabendo que texto num é coisa ingual às outra não, isso qui os dotô chama de ombijeto diz-tudo. Eixe! texto é pior que cambalião-pedreira qui se esconde debaixo dos ói. ...ombijeto diz-tudo, tá bom! 'ses dotô pensa que texto é ingual papagaio de matera criado em casa, que fala sempre a meima coisa. Tamanho de texto num cabe dizê ingual de pedaço de chão: vareia! Cê sabe escrevê discritivo, sabe medir, fazê laboratório? A'pois, adianta nada não! Texto, cadora que mecê olha tá outro. Carece de sabê olhá com vontade. À vez mecê olha bem direitim, ele parece tá drumindo de tão quieto. Cê pensa que vai ser fácil e vai buscar papel e lápis mor de escreve tudo. Quando volta ele tá acordado, se espalhando pra tudo que é lado. Agora cê tá na mão dele, pode esquecê tudo que tinha pensado... Ele que diz o que é que vai, que é que fica; vai dizendo por baixo das palavra... Parece que sabe, quando a gente chega, fareja o que é que nóis tá pensando...

Ââââiiiiiii... Humm, eu tô com os osso tudo mulestado de cansaço... Também despois da trabalhera que deu chegá até aqui, num tem filho de Deus que güentasse de pé mais não! Ói, mecê fica de olho em tudo aí, vigia esse foguinho que eu vô drumi um cadim e despois nóis continua essa prosa, a-hum? Hr-hrm...... ... ssss, ... ai-ai! ... ...

... ..., humm ... ..., ...

shhh ... ... hum . ...hôôi ... ...

... ...
... ...ssss... ... ...
... ...
... ...
...humm... ... ...
... ...
... ...
... ...
... ...Hum-mar-hum... ... ...
... ...
... ...
... ...
... ...ma-hum-mar... ... ...
... ...
... ...
... ...
... ..., hê ... ...
... ...
... ...
... ...
... ...
... ...ssss... ... ...
... ...
... ...
... ..., ...
... ...
... ..., ...
... ..., ...
... ...
... ...,

....Humm? ... Eixe! Tardou-se, cabe mais nada não! Atimbora, oncero danado! Maria-Maria tá qui não! Aqui num tem ninguém não. Morreu tudo de doença. Tô falando a verdade! Cabou-se! Eu sei de tudo que texto sabe... Ói que eu viro texto também! Atimbora! Apaga esse teu rastro com folha de palmeira!

Texto de Luciano Monteiro

Dados dos autores e dados para correspondência:

Ana Lúcia Moraes
Tradutora, Pesquisadora, atualmente lecionando no Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ como bolsista Recém-doutora /CNPq.
e-maail - moraesana@hotmail.com

Ana Maria de Alencar
Professora de Teoria Literária da UFRJ, tradutora literária e intérprete.
e-mail - analencar@ufrj.br

Amotz Giladi
Escritor, ensaísta e tradutor.
Prepara um *mémoire de* Master na Ecole des hautes études en sciences sociales, em Paris, intitulada *Enjeux d'écriture et action chez les poètes cubistes.*
e-mail - amotzgiladi@yahoo.fr

Claudette Oriol-Boyer
Professora Emérita da Université Stendhal – Grenoble III
Criadora das Oficinas de Escrita em Contexto Acadêmico
e-mail - claudette.oriol-boyer@wanadoo.fr

Christelle Reggiani
Autora de *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec, l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, 1999.
e-mail - christelle.reggiani@paris4.sorbonne.fr

Daniel Bilous
Professor da Université de Toulon et du Var
Autor de *Mallarméides. Les réécritures de l'oeuvre de Mallarmé. Poétique et critique.*, Thèse d'état, Nice, 1991.
e-mail – bilous.daniel1@wanadoo.fr

Isabelle Guisan
Jornalista, escritora e animadora de oficinas de escrita
e-mail : iguisan@bluewin.ch

Pierre Guisan
Lingüista, Professor de língua e literatura francesas da UFRJ.
e-mail - pierregu@uol.com.br

TEMA PARA O PRÓXIMO NÚMERO

TERCEIRA MARGEM ANO X. NÚMERO 14. 2006

NÚMERO TEMÁTICO: O carnaval

Editor convidado: Fred Góes

Prazo para envio dos trabalhos: de de 2006

Os trabalhos também podem ser enviados para: ciencialit@yahoo.com.br

O próximo número da revista terá como tema o carnaval como processo e manifestação cultural que se caracteriza por aglutinar diferentes formas de expressão artística. O número reunirá artigos de estudiosos do assunto, buscando mapear a diversidade das abordagens com o objetivo de estabelecer um painel plural do fenômeno.

A sistematização dos estudos sobre o tema vem se realizando junto ao Programa de Pós Graduação do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ através do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos que será responsável pela seleção e organização da próxima Terceira Margem.

Fred Góes

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

1 - Os trabalhos deverão ser inéditos e vir acompanhados de Resumos, em português e inglês, de aproximadamente seis linhas e de três a cinco palavras-chave, também em português e inglês.

2 - Em folha à parte, os autores deverão encaminhar os dados de sua identificação (nome completo, titulação, instituição de vínculo, cargo, publicações mais importantes).

3 - Da Seleção:
O Conselho Editorial envia cada trabalho para dois consultores "ad hoc", que o examinam e lhe atribuem conceitos. Apenas 10 trabalhos serão incluídos em cada número, usando-se o critério de classificação daqueles cuja média de conceitos for a maior.

4 - Do formato dos artigos:

4.1 - 10 a 15 laudas em papel A-4, digitadas em Word, espaço entre linha 1,5; corpo 12. Para facilitar a editoração, não inserir números nas páginas.

4.2 - As Notas e as Referências Bibliográficas devem ser apresentadas no final do artigo de acordo com as normas da ABNT.

4.3 - As citações devem ser diferenciadas por um recuo de 1,0 cm à esquerda.

4.4 - A página deve estar configurada da seguinte maneira:

- margens superior e inferior: 3,0 cm; margens esquerda e direita: 2,0 cm;
- margem do cabeçalho (cf. o comando "configurar página" do Word): 2,0 cm;
- margem do rodapé: 1,5 cm.

5 - Do material entregue para seleção:
Entregar uma cópia em disquete e três cópias impressas, sendo uma cópia com título do trabalho, nome do autor, instituição de origem, endereço, telefone, e-mail e duas cópias sem qualquer identificação do autor. O material entregue não será devolvido.

Para o envio de trabalhos ou outras informações, entrar em contato com:

Terceira Margem
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras - UFRJ
Av. Brigadeiro Trompovsky, s/nº - Cidade Universitária - Ilha do Fundão
CEP: 21.941-590 - Rio de Janeiro - RJ
e-mail: ciencialit@yahoo.com.br
Homepage do Programa: www.ciencialit.letras.ufrj.br

Missão

A *Terceira Margem* (ISSN: 1431-0378) é uma revista semestral publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo a divulgação de trabalhos de pesquisa originais nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, em literaturas de língua portuguesa e em línguas estrangeiras, clássicas e modernas, em suas interfaces com a filosofia, a história, as belas artes, a cultura popular, a performance e as ciências sociais. A revista também está aberta a publicações de resenhas críticas, para a avaliação e divulgação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, ela segue fiel ao título roseano e à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.